



Lutter dans une production artistique administrée. 25 ans de lutte intermittente

Serge Proust

► To cite this version:

Serge Proust. Lutter dans une production artistique administrée. 25 ans de lutte intermittente. Sociologie. Institut d'études politiques de paris - Sciences Po, 2011. tel-00974113

HAL Id: tel-00974113

<https://theses.hal.science/tel-00974113>

Submitted on 5 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Serge Proust

Lutter dans une production artistique administrée

25 ans de mobilisation intermittente

Mémoire de recherche en vue de
l'habilitation à diriger des recherches

Novembre 2011

- vol 1 -

Institut d'Études Politique de Paris

Sous la direction de Didier Demazière. Directeur de recherche. CNRS. Centre de Sociologie des Organisations.

Jury :

Annie Collovald. Professeur des universités. Université de Nantes. Centre nantais de sociologie. Rapporteur.

Philippe Coulangeon. Directeur de recherche. CNRS. Observatoire sociologique du changement. Rapporteur.

Vincent Dubois. Professeur des universités. Université de Strasbourg. Groupe de sociologie politique européenne.

Pierre-Michel Menger. Directeur de recherche. CNRS. Centre d'études sociologiques et politiques Raymond Aron.

Jean-Claude Rabier. Professeur des universités. Université de Lyon. Centre Max Weber. Rapporteur.

Sommaire

Introduction générale. 30 ans de mobilisation intermittente.....	7
1 ^{ère} partie. Demandes d'État et exigences politiques.....	25
Chapitre 1.. La constitution d'un problème public.....	31
I. L'intermittence : un problème public	33
A. Permanence des problèmes et réformes incertaines.....	34
1. Identification et des dénonciation des difficultés du régime	35
2. Des modifications multiples mais longtemps "inefficaces"	39
3. Un monde opaque et rétif.....	43
4. Stratégies adaptatives et jeu avec la règle	46
B. La montée des conflits	49
1. La constitution progressive d'un problème public : les années 1980	49
2. Le caractère cyclique des luttes : 1991-2002	52
3. Une nouvelle période de tensions : 2003	54
II. Le théâtre public au cœur des mobilisations	59
A. Les conditions de production dans le secteur public	62
1. La production artistique administrée.....	62
2. Economie du projet et intermittence	67
B. La maîtrise d'un capital politique.....	70
1. les exigences de l'inscription dans une production administrée.....	72
2. Théâtre public et engagements politiques.....	73
3. La maîtrise des conditions de la représentation d'une cause	77
III. La double expérience de l'intermittence.....	78
A. Les possibilités d'une "intermittence heureuse"	79
1. Une intégration professionnelle réussie	80
2. La possibilité d'une activité libre de contraintes	83
3. Eviter les risques de la permanence et de la routinisation.....	84
B. Les coûts d'une intermittence difficile	86
1. Une situation matérielle définitivement incertaine	87
2. Une faible reconnaissance artistique et professionnelle.....	89
Conclusion	91
Chapitre 2. Tensions internes et difficiles alliances	95
I. La diversité des groupes mobilisables	99
A. La lutte : facteur d'unification ou de division ?	101
1. La lutte facteur d'unification	102
2. Les luttes internes aux groupes mobilisés.....	103
B. Des champs de production divisés.....	106
1. Production administrée et régulation marchande	106
2. Des clivages statutaires : permanents et intermittents.....	112
C. Techniciens et artistes : diversité des métiers et des intérêts	116
1. Des situations matérielles contrastées.....	116
2. L'identité professionnelle revendiquée des techniciens de cinéma	119
II. Des alliances incertaines	123
A. Les patronats : adversaires ou alliés	125
1. Des patronats hétérogènes aux intérêts partiellement communs.....	125
2. Le Medef : un adversaire irréductible mais inaccessible	132
B. L'ambivalence des élites artistiques et professionnelles	134
1. La volonté de maintenir la régime	136
2. Une élite de moins en moins présente dans les mobilisations.....	137
3. Une coupure professionnelle et sociale.....	141
C. Les alliances externes difficiles	147
1. Les salariés.....	147
2. A la recherche d'un public perdu	151
3. La conjonction temporaire des intérêts avec les commerçants	156
Conclusion	159

Chapitre 3. Agir et contre l'État	163
I. Les incertitudes de la politique publique	166
A. Renforcer la place de l'État	166
1. Le poids de l'État français dans les régulations sociales	167
2. Les intérêts de l'État français au maintien du régime	169
3. Un État protecteur	172
B. Une défense évolutive du régime	174
1. Une alliance de longue durée entre l'État et les groupes mobilisés	175
2. Le tournant stratégique mais limité de 2002-2003	176
II. Les exigences de la politisation	180
A. S'inscrire dans le jeu politique	182
1. Interpeller les politiques	182
2. Détruire les bénéfices politiques	185
3. Jouer sur les divisions internes à l'État	189
4. Les limites à l'interpellation	193
B. La médiatisation des luttes	196
1. Les limites des formes héritées de lutte dans les champs du spectacle	197
2. La maîtrise relative des règles du jeu médiatique	204
C. Une expertise autonome	209
1. Les usages de l'expertise par les groupes mobilisés	210
2. Une légitimité fondée en raison	213
Conclusion	216
Conclusion de la 1 ^{ère} partie. Une politisation réussie mais problématique	219
2 ^{ème} partie. La rupture difficile avec les héritages du mouvement ouvrier	223
Chapitre 4. La fin de l'organisation centralisée	231
I. La fin d'un monopole syndical	233
A. La FNSAC : une puissance fragile	234
1. Intégration institutionnelle et faiblesse militante	234
2. Les ressources fournies aux groupes mobilisés	238
B. Emergence et stabilisation de la forme coordination	242
1. La constitution des coordinations dans les années 1990	242
2. Les réseaux professionnels territorialisés, communauté pertinente de l'action collective	244
C. Les critiques anti-organisationnelles	248
1. Les héritiers pris dans l'héritage communiste et sa critique	249
2. Les traits de la critique anti-organisationnelle	252
3. Ruptures générationnelles et effets de genre	254
II. La démocratie directe au service des subjectivités	259
A. L'organisation volontariste de la démocratie	260
1. Le refus de la hiérarchie	260
2. L'Assemblée Générale comme lieu central de la mobilisation	264
B. L'impossible rupture	269
1. Les conditions d'une inefficacité relative	270
2. L'inévitable délégation	273
3. La constitution fragile d'un noyau organisationnel	278
Conclusion	282
Chapitre 5. Faut-il sauver dans la société salariale	283
I. Les transformations du métier d'artiste	287
A. Révolutions esthétiques et nouvelles qualifications	288
1. La qualification comme mise en équivalence	288
2. L'éclatement des cadres esthétiques	291
3. La définition impossible du métier de comédien	294
4. La diversification des compétences des comédiens des compagnies indépendantes	296
B. Disjonction entre subordination juridique et relation d'emploi	299
1. Un salariat massif atypique	299
2. Une relation triangulaire dans les compagnies indépendantes	301
3. Le non respect des normes salariales	305

II. Défendre un monde de professionnels	307
A. Le rapport salarial et ses règles.....	311
1. La primauté du rapport salarial et du conflit.....	311
2. Fixer les règles et les appliquer.....	313
B. Une politique de plein emploi pour de vrais professionnels	315
1. Incertitudes professionnelles et logiques de professionnalisation.....	315
2. La reconnaissance du métier	319
3. Le plein emploi par des politiques publiques de soutien à la production.....	321
4. Réguler les flux et définir des carrières	324
III. La valorisation des figures hybrides aux limites du salariat.....	335
A. La fin des découpages issus de la société salariale	335
1. Le capitalisme cognitif, la multitude et l'intermittent précaire.....	335
2. L'impossible mesure de la valeur créée	337
3. La confusion des temps sociaux	339
4. Refus des divisions du travail et créativité.....	340
5. Le contre protocole pour un nouveau salariat.....	342
B. La place controversée de la CIP-IdF.....	344
1. Centralisation parisienne des champs artistiques et nationalisation de la lutte	345
2. Emergence tardive de la coordination parisienne	348
3. L'adhésion limitée aux thèses négristes	353
Conclusion	359
Conclusion de la seconde partie. Une coopération nécessaire et conflictuelle.....	363
Conclusion générale. Un conflit exemplaire sans fin.....	369
Bibliographie	383
Annexes	401

Introduction générale. 25 ans de mobilisation intermittente

Les champs artistiques constituent probablement, dans le cas français, un des espaces sociaux dont les membres manifestent une des plus fortes propensions à l'engagement. Certains se mobilisent pour la défense des principes universels, en incarnant ainsi la figure idéale de l'intellectuel (Charle, 1990). De l'affaire Dreyfus aux mobilisations contre la politique serbe en Bosnie-Herzégovine¹, en passant par le refus de la guerre en Irak et le soutien aux sans-papiers, des artistes se mobilisent pour la défense de groupes dominés et/ou de principes fondamentaux. D'autres (parfois les mêmes) se rassemblent pour des enjeux plus professionnels concernant aussi bien la définition des politiques culturelles (et leur traduction budgétaire)² que leurs conditions d'emploi et de rémunération.

Les mobilisations les plus universelles sont d'abord le fait des artistes reconnus qui s'appuient sur les ressources symboliques contenues dans leur nom, leur signature, voire leur visage (pour ceux qui sont les plus présents à la télévision). Celles qui concernent les politiques culturelles sont dirigées, le plus souvent, par les professionnels reconnus (directeurs des institutions artistiques, metteurs en scène de théâtre, réalisateurs de cinéma, etc.) et leurs organisations professionnelles. Les mobilisations de groupes professionnels restreints (musiciens d'orchestres classiques, comédiens de doublage, techniciens de certaines grandes institutions nationales) sont le fait d'acteurs sociaux qui disposent d'une plus faible reconnaissance artistique et symbolique et qui, comme les musiciens se définissant comme des "OS de la musique" (Coulangeon, 2004a), vivent leur situation professionnelle sous le modèle d'une intégration laborieuse (Paugam, 2000, 100) - stabilité de l'emploi, revenus assurés, relative souplesse dans les emplois du temps - qui s'accompagne d'une très forte capacité d'organisation collective.

Ces diverses mobilisations concernent des groupes restreints, aux frontières relativement précises, soit parce que, dans les mobilisations les plus universalistes, ce qui compte ce sont les artistes reconnus qui sont les représentants et emblèmes du groupe qu'ils contribuent à faire exister, soit parce que les mobilisations professionnelles sont le fait de catégories assises sur un métier déterminé, inscrites dans des conventions collectives, et/ou identifiées comme membres d'une entreprise spécifique. Ces luttes manifestent l'existence de groupes

¹ Au moment du siège et des massacres de Srebrenica, quatre metteurs en scène de théâtre organisent une grève de la faim d'un mois, dans les locaux du Théâtre du Soleil, à la Cartoucherie de Vincennes,

² Une des premières mobilisations les plus spectaculaires intervient le 13 mai 1973 à la suite des déclarations de Maurice Druon, alors ministre des affaires culturelles : "Que l'on ne compte pas non plus trop sur moi pour subventionner, par préférence avec l'argent des contribuables, les expressions, dites artistiques, qui n'ont d'autre but que de détruire les assises et les institutions de notre société. Les gens qui se présentent aux portes de ce ministère, un cocktail Molotov dans une main, et une sébile dans l'autre, devront désormais choisir." (Maurice Druon, 4 mai 1973, in Temkine, 1992, 46).

appartenant à des champs de production différenciés et l'action, à chaque fois spécifique (les comédiens de doublage ne se coordonnent pas véritablement avec les techniciens de l'Opéra de Paris), est le résultat de processus collectifs d'engagement qui reposent sur des organisations préexistantes et/ou des réseaux constitués autour d'affinités esthétiques et politiques.

Depuis 25 ans, les champs artistiques sont aussi marqués par les mobilisations relatives au régime d'emploi spécifique des salariés des champs du spectacle, défini par les annexes 8 et 10 de la convention régissant le régime général de l'assurance chômage (RAC)³ des salariés du secteur privé. Institué pour les artistes, à la fin des années 1960, sur le modèle de l'annexe des techniciens, le régime de l'intermittence devait initialement, au bénéfice de quelques centaines d'artistes très professionnalisés et intégrés, permettre de neutraliser les effets des accidents de carrière et de la disparition des troupes permanentes de théâtre. Mais, combiné avec la croissance des politiques culturelles, sous l'effet conjoint de l'abaissement des critères d'éligibilité et de son usage stratégique par une diversité d'acteurs privés, publics et associatifs, le régime a permis l'arrivée et le maintien dans les champs de production de plusieurs dizaines de milliers de personnes, inégalement professionnalisées. A partir des années 1980, sa croissance rapide s'accompagne d'une série de luttes qui, sous maints aspects, se distinguent nettement des mobilisations qui viennent d'être évoquées.

1 - Le conflit, caractérisé par des phases de lutte de durée et d'intensité inégales, persiste maintenant depuis plusieurs décennies sans que, à moins d'une mesure radicale que serait la suppression du régime, on puisse en percevoir la fin. Mis en place, dans son architecture fondamentale, à la fin des années 1960, celui-ci donne lieu aux premiers conflits dès le début des années 1980, mais ce n'est qu'à partir de la saison 1991-1992 (avec une phase plus conflictuelle en juillet 1992) qu'il sort des sphères les plus professionnelles pour accéder aux champs politiques et médiatiques. Sa durée, sa répétitivité ainsi que son absence prévisible de terme ne sont d'ailleurs pas sans provoquer une grande lassitude chez de nombreux acteurs⁴.

2 - Il a progressivement acquis une visibilité politique et médiatique importante, particulièrement manifeste au cours de l'été 2003, avec l'annulation d'un grand nombre de festivals de théâtre et de musique. Plus encore, ce conflit recèle des potentialités destructrices pour de nombreux acteurs individuels et collectifs. Il est à l'origine de la fin brusque d'une

³ Voir l'annexe 1, p. 402, pour la signification des acronymes.

⁴ En 2004, un interlocuteur à refusé un entretien en indiquant qu'il en avait "par-dessus la tête de l'intermittence".

carrière politique (celle de Jean-Jacques Aillagon) et a contribué à l'érosion du capital politique d'un autre ministre (Renaud Donnedieu de Vabres). Il a aussi constitué, du moins est-ce ainsi que certains responsables politiques le considèrent – en premier lieu le président de la République de cette période –, un facteur de l'échec des partis de droite aux élections régionales de mars 2004.

3 - Cette mobilisation, assujettie au rythme des négociations qui concernent la convention générale régissant le régime d'assurance chômage des salariés du secteur privé et des deux annexes 8 et 10, se caractérise par son caractère défensif. Les groupes mobilisés visent principalement à préserver des intérêts spécifiques et des positions acquises (Dubet, Martucelli, 1998), en se battant pour maintenir en l'état un régime particulier d'emploi, face à des réformes toujours vécues comme négatives. Même si elles donnent lieu à des "montées en généralités" de la part des groupes les plus politisés, les mobilisations visent prioritairement à la sauvegarde de ce régime et, à chaque fois, son maintien en l'état (aux différentes étapes de ses transformations). C'est dire aussi que, à l'inverse de certaines thèses relatives aux sociétés post-industrielles et post-matérielles (Inglehart, 1977) opposant, d'un côté, le mouvement syndical et les couches populaires et, de l'autre, les "nouveaux mouvements sociaux" et les couches moyennes intellectuelles, les premiers ("anciens" et "archaïques") davantage portés à des revendications "quantitatives" face à des acteurs sociaux "modernes" qui se concentrent sur des objectifs plus "qualitatifs" (voir Maheu, 1991) – tension que l'on retrouverait dans les liens complexes de la CGT avec la mouvance altermondialiste (Bricchet, 2003) –, cette mobilisation d'artistes et de techniciens privilégie un objectif fondamentalement quantitatif et économique.

D'ailleurs, à l'encontre d'une représentation mythique de l'artiste "désintéressé", dans le cas français, les professionnels de la culture et de l'art ont une longue tradition de revendications principalement budgétaires. Les artistes et techniciens, notamment ceux du spectacle vivant, connaissent trop bien la situation difficile de nombreux employeurs pour engager des revendications portant sur les conditions de travail, le niveau des salaires, la qualité de la vie (les professionnels concernés ont depuis longtemps accepté la flexibilité, la désorganisation des horaires, les journées parfois interminables, etc.), le respect de la réglementation et des conventions collectives qui sont le plus souvent ignorées (méconnues et non respectées). La primauté du registre vocationnel ainsi que la nécessité tactique et politique de rompre avec une image négative de "chômeur permanent" conduisent souvent ces professionnels à valoriser leur propension à un haut degré d'engagement dans l'activité artistique ainsi que le caractère intense et permanent de leur activité quitte, parfois, à "en rajouter". Et s'il fallait

considérer cette opposition entre le "qualitatif" et le "quantitatif", on pourrait même renverser la perspective, rompant ainsi avec le point de vue normatif habituel, en soulignant que c'est probablement la FNSAC-CGT⁵ qui, par maints aspects, s'inscrit dans la tradition du mouvement ouvrier, qui, par ses mobilisations sur les conditions de travail, sa volonté d'inscrire le plus grand nombre de professionnels dans le salariat, insiste le plus sur certaines des dimensions les plus qualitatives.

4 - Les objectifs de cette lutte sont relativement faciles à identifier et stables. En revanche, les stratégies de lutte, les formes organisationnelles apparaissent plus complexes, moins facilement discernables, ne serait-ce que parce qu'elles rompent avec certaines formes habituelles de lutte dans les champs artistiques.

L'identification des groupes mobilisés et de leurs représentants est incertaine. Il est difficile, dans un premier temps, de percevoir ce que recouvre la désignation d'intermittent, d'autant que le porte-parole de ces groupes peut être un artiste reconnu, un militant syndical, ou une personne inconnue maîtrisant parfois difficilement les conditions de la défense publique d'une cause, si bien que les références professionnelles et artistiques sont hétérogènes, le niveau de discours très inégal. Certains font référence au métier, d'autres à l'art, et les troisièmes à la précarité, parfois en inscrivant leur lutte dans les mobilisations des "sans" : chômeurs (Maurer, Pierru, 2001), sans papiers (Siméant, 1998).

Cette lutte ne concerne plus seulement l'espace parisien et/ou de grandes institutions mais une diversité d'espaces locaux, y compris de petites villes de région, cette nationalisation se développant véritablement à partir du début des années 1990.

Elle donne lieu, dès l'automne 1991, à la constitution de coordinations locales remettant en cause l'hégémonie des organisations syndicales et professionnelles ainsi que celle des fractions artistiques dominantes, en reprenant une forme organisationnelle caractéristique des mobilisations lycéennes et étudiantes. Mais, à la différence de ces dernières comme des luttes qui, parmi des groupes de salariés, donnent lieu à la constitution de coordinations extérieures aux organisations syndicales - instituteurs (Geay, 1991), infirmières entre 1988 et 1989 (Kergoat, 1992), cheminots en 1986 et 1987 (Leschi, 1997) -, les coordinations d'intermittents manifestent une certaine permanence dans de multiples espaces locaux.

En même temps, l'examen des actions mises en place et des mots d'ordre proposés, souligne que cette mobilisation reprend certains des traits habituels des luttes dans les champs

⁵ Fédération nationale du spectacle et de l'action culturelle qui est la fédération CGT du secteur culturel. Dans la suite du texte, l'acronyme FNSAC désigne cette fédération alors que l'acronyme CGT désigne la confédération.

artistiques qui perçoivent l'Etat comme un acteur collectif indissolublement adversaire et partenaire. D'une part, ce dernier est un acteur de cette mobilisation, ne serait-ce que parce qu'il a des intérêts divers au maintien du régime. D'autre part, les groupes mobilisés visent, au sens qu'en propose Erik Neveu (Neveu, 1996), à la politisation de la lutte, c'est-à-dire, dans le cas présent, à la constitution de l'intermittence comme enjeu spécifique au champ politique, susceptible d'un traitement politique par les acteurs politiques. Cette politisation ne constitue pas une spécificité des champs artistiques ; il existe, en France, une forte propension à se tourner vers l'État et à rester dans le cadre des "state-centric arrangements" (Daley, 1999, 170). Néanmoins, celle-ci repose sur des facteurs spécifiques aux champs artistiques au sein desquels émerge cette lutte et elle prend des formes qui dépendent des professionnels mobilisés, des modalités de leur inscription dans ces champs, de leurs parcours antérieurs.

Il faut donc comprendre les formes concrètes et évolutives que prend cette politisation et les stratégies de lutte qu'elle induit ainsi que la manière dont cette politisation, reposant en partie sur une forme préexistante de *production artistique administrée*, renvoie aux difficultés des groupes mobilisés et de leurs organisations pour instaurer un rapport de force favorable face aux gestionnaires et dirigeants de l'Unedic, et contribue à privilégier certaines catégories de professionnels et de militants.

Dans la première partie ("Demandes d'État et exigences politiques"), je me suis efforcé de préciser les conditions de cette politisation, ses fondements, ainsi que les contraintes et exigences spécifiques que cela implique pour des groupes en lutte qui ne disposent pas de ressources équivalentes à celles des fractions dominantes des champs artistiques.

La prééminence relative des coordinations et leur permanence incertaine constitue l'autre grande interrogation. Il a fallu revenir sur les tensions dialectiques entre ces dernières et la FNSAC. Les coordinations ne se développent pas dans un "désert organisationnel" et syndical ; leur émergence est donc constitutive d'une série de conflits avec cette fédération. Ces derniers sont inséparables d'un ensemble de dispositions anti-institutionnelles, présentes dans de nombreux champs sociaux, mais qui prennent des aspects spécifiques au sein du spectacle. Ils reposent aussi sur des enjeux fondamentaux liés au rapport ambivalent que certains groupes entretiennent avec le salariat. Ce sont ces deux aspects qui m'ont conduit à souligner, dans une seconde partie, que cette lutte marque "la rupture difficile avec les héritages du mouvement ouvrier".

Dans cette recherche, j'ai porté une attention particulière aux activités de catégorisation des différents acteurs ne serait-ce que parce que la catégorie d'intermittent est inséparable de celle

de chômeur, devenue elle-même incertaine dans la mesure où "(...) les opérations cognitives et pratiques d'identification des personnes ne peuvent plus se caler sur une catégorie univoque, établie, unique" (Demazière, 2003, 16). Au cours du conflit, les différents groupes d'acteurs tentent de conforter ou, au contraire, de subvertir les catégories pour lesquelles l'État joue un rôle central et use d'une "violence symbolique légitime". Ces luttes concernent aussi bien la définition des chômeurs (et du chômage) et des actifs (et de l'activité) que la coupure entre les professionnels et les amateurs ou la définition de l'art et des artistes (donc de leurs activités légitimes).

Elles sont l'occasion d'une transformation des catégories, de leur signification en fonction de l'expérience et des intérêts de ces acteurs, donc de tentatives de subversion de l'ordre établi. Pour l'Unedic, l'intermittence est une catégorie administrative qui définit des critères d'éligibilité ouvrant à des droits définis, mais elle est confrontée à la difficulté d'en proposer un cadre stable. Pour le sociologue, l'intermittence est une catégorie descriptive permettant de préciser la situation particulière d'un groupe, dont il souligne, par précaution méthodologique, l'hétérogénéité, le flou et l'incertitude des frontières. Pour ses bénéficiaires, l'intermittence est une catégorie pratique qui ouvre des droits, permet le maintien dans les champs artistiques, sert parfois d'emblème de reconnaissance professionnelle, mais ne constitue pas une véritable catégorie morale tissant "un faisceau de droits et d'obligations, de règles de conduites et de prérogatives [dessinant] un modèle de référence, qui [aurait] pour caractéristique d'être à la fois éminemment culturel et normatif" (Demazière, 2003, 42). Pour les militants, l'intermittence est une catégorie politique désignant un groupe en lutte et au sein de laquelle on peut distinguer la position de la FNSAC de celle des fractions les plus politisées et proches des thèses de Toni Negri. La première s'appuie sur les catégorisations établies par l'activité classificatrice de l'État-providence et de ses composantes alors que, pour les seconds, l'intermittence est devenue une catégorie théorique permettant de penser les transformations du capitalisme, les intermittents étant considérés comme des acteurs de la subversion et du dépassement de ce dernier.

Cette interrogation relative à la catégorisation a aussi conduit à rompre avec toute perspective substantialiste qui conduit régulièrement les militants ainsi que de nombreux commentateurs à évoquer "les intermittents" mobilisés. C'est pourquoi je ne désigne pas "les intermittents en lutte" mais les "groupes mobilisés autour du régime de l'intermittence" (expression que je raccourcis, dans la suite du texte, en *groupes mobilisés*). Cette désignation relève de ce que Jean-Claude Passeron nomme des "concepts descriptifs" (Passeron, 1991, 60 et suiv.) c'est-à-dire "des abstractions incomplètes, des semi noms propres ou ce qui revient au

même des noms communs imparfaits : on ne peut les séparer du contexte des phénomènes qu'ils entendent décrire, et interpréter" (Boutier, 2001, 77).

Cette désignation vise à rendre compte du fait que *tous* les intermittents ne sont pas mobilisés et que cette mobilisation rassemble, certes *des* intermittents, mais aussi *d'autres groupes* ou *fractions de groupes* : artistes et techniciens non inscrits dans le régime ; précaires ayant des aspirations artistiques mais relevant du RMI puis du RMA, voire de formes plus extrêmes de marginalité sociale ; militants politiques ; intellectuels (parfois eux-mêmes inégalement précaires) inscrits dans certaines mouvances de l'extrême gauche. L'hétérogénéité des groupes en lutte et le flou de la situation statutaire d'un grand nombre de leurs membres (liés à la faiblesse des barrières à l'entrée, à l'incertitude dans la définition des métiers et au poids des auto-définitions) me conduisent à reprendre et généraliser la proposition concernant les musiciens en donnant une "définition aussi peu restrictive que possible des frontières" (Coulangeon, 2004a, 15) des professions relevant des champs de production du spectacle vivant. Dans la suite du texte, la désignation de "professionnels", outre qu'elle permet d'éviter la répétition d'expressions du genre "les artistes et techniciens du spectacle vivant", désigne donc des "groupes" dont il faut tout de suite réaffirmer le flou des propriétés et des appartenances mais qui ont au moins, comme point commun, de revendiquer leur appartenance ou leur inscription dans ces champs ; j'aurai d'ailleurs l'occasion de souligner que cette désignation est elle-même un enjeu linguistique, donc social et politique, au sein des groupes mobilisés. Elle ne peut en aucun cas être comprise dans le sens qu'utilise la sociologie américaine des professions.

Parmi ces groupes mobilisés, je distingue deux types d'organisations inégalement institutionnalisées et structurées : d'une part, *la* FNSAC et (principalement) deux de ses syndicats (le SFA et le SNAM) et, d'autre part, *les* coordinations locales dont je serai amené à souligner la diversité. *La* FNSAC-CGT dispose de représentants patentés, d'organes de presse, d'une organisation et de processus démocratiques stabilisés et rationalisés qui, même si je suis amené à en considérer les tensions internes, tendent à nous faire croire qu'il existe une orientation officielle sur laquelle s'alignent ses membres⁶. En revanche, évoquer *les* coordinations locales permet de regrouper un ensemble de structures qui reposent certes sur

⁶ Même si j'en évoque certains aspects, je ne prends pas en compte l'ensemble des tensions internes à cette fédération, ce qui demanderait un travail spécifique. Notons simplement que ces tensions ont conduit, dans la dernière période, à deux scissions syndicales dans deux secteurs importants (musiciens et techniciens du cinéma) et que, dans une période plus lointaine, afin d'apaiser "des clans qui se déchiraient" (Aimé. Responsable national SFA. Paris. 11-05-2010), la direction confédérale a désigné, en tant que responsable de la fédération, un cadre important du parti communiste (ayant eu des responsabilités au niveau de l'école centrale de ce dernier) et ayant travaillé à Sud-Aviation, donc totalement extérieur aux champs artistiques.

un ensemble commun (mais incertain) de dispositions anti-institutionnelles et anti-organisationnelles, mais qui apparaissent relativement plus hétérogènes dans leurs prises de position concernant certains des enjeux fondamentaux mis en lumière dans le conflit. C'est le cas, dans la dernière période, des tensions provoquées par le développement des thèses de la coordination parisienne sur l'intermittence et la précarité.

Dans cette recherche, il faut aussi reconnaître ce qui est dû à l'impondérable, aux contraintes diverses, aux évolutions théoriques, traits d'autant plus sensibles que ce texte rend compte d'un travail qui s'est étalé sur de nombreuses années. Cette recherche ne relève donc pas d'un projet idéalement construit selon le modèle de la démarche hypothético-déductive qu'une logique reconstruite, opposée à une "logique-en-acte" (Kaplan, 1983, 122), tend à idéaliser.

Elle s'appuie sur un certain nombre de recherches consacrées plus particulièrement au pôle public du champ théâtral et qui ont donné lieu à une thèse (1999) et une série de publications (Proust, 2001, 2003, 2006a) pour lesquelles les thèses de Pierre Bourdieu jouent un rôle central.

Certes, au même titre que d'autres sociologues, j'ai été amené à manifester une certaine distance à l'égard de certaines d'entre elles, en particulier celles qui concernent l'habitus, au profit d'une meilleure prise en compte de la pluralité des appartenances et la diversité (relative) des dispositions et des manières de voir et d'agir (Lahire, 2001). C'est pourquoi, d'ailleurs, les concepts étant des marqueurs d'appartenance qui placent les individus en situation de se classer ou de se laisser classer, j'utilise la notion d'acteur, marquant ainsi cette rupture, qui permet de faire usage d'un "réseau relativement cohérent de termes" (Lahire, 2001, 10) : acteur, action, activité, etc., mais sans qu'elle manifeste une adhésion aux thèses concernant l'individu rationnel⁷.

Cette pluralité est d'ailleurs particulièrement manifeste dans le cas des professionnels que leur appartenance à la production artistique administrée conduit à devoir maîtriser une diversité de dispositions et de catégories artistiques, mais aussi politiques, administratives, etc. C'est bien la maîtrise de cette pluralité des dispositions qui fait le grand artiste capable, comme certains metteurs en scène, de proposer des mises en scène célébrées par les pairs et les experts, de diriger de grandes institutions inégalement bureaucratisées, d'intervenir dans le champ intellectuel et politique.

⁷ Dans la suite du texte, le terme d'acteur est synonyme d'acteur social, alors que celui de comédien désigne l'activité professionnelle.

Les crises elles-mêmes impliquent la combinaison de différents types de dispositions. De nombreux auteurs soulignent la nécessité de se défier de "l'illusion rétrospective toujours prompte à injecter un surcroît de raison dans l'histoire en majorant la double dimension d'intentionnalité et d'orchestration des mobilisations ainsi que la linéarité des processus chronologiques à leurs principes (depuis les causes supposées jusqu'aux effets politiques)" (Maurer, Pierru, 2001, 372) afin de mieux prendre en compte le caractère dispersé des mobilisations et leurs circonstances souvent extra-ordinaires. De fait, en raison de leur dépendance à l'égard du rythme des négociations de la convention générale qui régissent le régime de l'assurance chômage et du caractère en partie routinisé de l'argumentation, les conflits relatifs à l'intermittence peuvent, dans un premier temps, être raisonnablement anticipés. Les différents acteurs peuvent se préparer au conflit futur en définissant une attitude tenant compte des expériences du passé. Les organisations qui structurent les groupes mobilisés, ayant acquis une expérience croissante de la mobilisation dans ce secteur, connaissant les positions et prises de positions des autres participants au conflit, peuvent mettre en place une stratégie globale de mobilisation. Mais elles ne peuvent maîtriser et anticiper les stratégies des autres acteurs ainsi que les évolutions possibles de ces prises de position, ni les effets de la mobilisation et sa dynamique interne.

La diversité des dispositions et la difficulté à les combiner est aussi une caractéristique de nombreux intermittents. La défense constante du régime s'inscrit dans la continuité de l'usage rationnel que peuvent en faire les intermittents pour limiter les dangers de l'incertitude de la vie d'artiste (Menger, 1989). Mais un modèle trop utilitariste manquerait le fait que l'utilitarisme réel dans un univers incertain, contraire aux valeurs portées par les champs artistiques, n'a de sens (et de limite), pour de nombreux professionnels, que dans la mesure où, en assurant des ressources minimales, il permet ensuite de mener une activité artistique et professionnelle au sein de laquelle prédominent le registre vocationnel marqué par l'intensité du travail gratuit, la faiblesse des revenus, le refus des trop grandes compromissions. C'est pourquoi il existe un relatif consensus pour la généralisation du "jeu avec la règle" du régime, mais tant qu'il reste dans des limites. En quelque sorte, il leur faut être (un peu, pas trop) *réalistes, voire cyniques, pour être désintéressés*, et les intermittents doivent définir un équilibre fragile entre la rationalité instrumentale nécessaire afin d'éviter l'exclusion du régime et l'excès de rationalité qui les exposerait à une série de critiques s'appuyant sur les valeurs fondatrices des champs artistiques⁸.

⁸ Il ne faut pas non plus accentuer la maîtrise des effets de ce multipositionnement qui peut conduire à des incohérences logiques et/ou politiques ; c'est le cas de ces metteurs en scène de gauche qui, en tant que

Néanmoins, pour citer Michèle Lamont, faisant elle-même référence à Lévi-Strauss, mes "structures intellectuelles profondes"⁹ restent bourdieusiennes et ce pour plusieurs raisons principales.

D'une part, face à ce que Michel Dobry désigne comme un relâchement actuel qui assimile la sociologie à une narration supplémentaire (Dobry, 2007), Pierre Bourdieu nous rappelle l'objectivité des choses et la nécessaire constitution d'une démarche scientifique ainsi que la nécessité de considérer les effets de théorie et les conséquences, sur le social, des constructions intellectuelles sur le social.

D'autre part, le concept de champ, en soulignant les processus de différenciation ainsi que les phénomènes d'institutionnalisation de certains espaces sociaux m'apparaît toujours aussi pertinent pour comprendre la constitution des champs artistiques, les luttes pour l'autonomie qui les traversent et opposent différents acteurs, même si ce concept n'épuise pas la réalité dont il s'agit de rendre compte et n'a de pertinence que si "le phénomène étudié est un tant soit peu autonome dans la réalité" (Gaxie, 1989, 18). De ce point de vue, la constitution de la mise en scène comme univers de questions spécifiques, à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle (Roubine, 1980), et les tensions et débats permanents qui traversent cet espace depuis plus d'un siècle, en constituent une illustration exemplaire. L'analyse du champ théâtral permet par ailleurs d'éprouver des concepts comme ceux de violence symbolique dans les tensions internes au champ comme dans la définition de coupures stigmatisantes ; que l'on pense au qualificatif de "socioculturel", ou (dans une expression plus vulgaire et brutale) de "sociocul"¹⁰, utilisé pour caractériser des productions, des lieux et des professionnels qui relèvent du secteur de l'animation, mais aussi, à l'occasion, de nombreux spectacles et professionnels des champs artistiques qu'il s'agit ainsi de disqualifier durablement.

Enfin, cette recherche s'appuie sur les thèses bourdieusiennes relatives à l'État. Ce dernier dispose d'une puissance classificatrice déjà évoquée dans la définition de l'intermittence comme catégorie administrative et/ou politique. Cette puissance est aussi manifeste dans la capacité de certains agents publics à organiser et hiérarchiser (par le classement des personnes, des œuvres, des organisations, et la distribution des subventions) certains champs de production. L'État n'est pas seulement une puissance extérieure, plus ou moins redoutée. Les classements étatiques sont profondément intériorisés et orientent les jugements, l'activité,

gestionnaires de petites compagnies, en viennent à critiquer les règles conventionnelles que les organisations de salariés veulent imposer.

⁹ Michèle Lamont, "Retrouver le sens de la vie sociale", *La vie des idées*, 20 mai 2011

¹⁰ Orthographe non garantie, ce qualificatif relevant des échanges verbaux et n'apparaissant que très rarement dans les différents textes.

la stratégie de nombreux acteurs et leurs carrières. Cette puissance est aussi totalement légitime ; c'est le cas de ces artistes qui font régulièrement référence au rôle nécessaire de l'institution¹¹ ou qui reconnaissent la place de ce qu'ils nomment eux-mêmes la tutelle exercée par les autorités publiques. L'État dispose d'une autorité si importante qu'il constitue parfois un acteur central dans le dévoilement du monde social. Alors que la division sexuelle des tâches et l'inégal accès à la reconnaissance artistique en fonction du genre est une dimension "écrasante" des champs artistiques, il a fallu attendre le rapport d'une inspectrice de la DMDTS (Prat, 2006) pour que, au sein du théâtre public (espace pourtant prompt à la mobilisation et à la critique sociale), le voile commence à se déchirer et que, dans plusieurs régions et initialement autour de Lyon, des femmes (comédiennes, metteuses en scène) commencent à se mobiliser et s'organiser sur cette question précise¹².

Les perspectives interactionnistes permettent néanmoins de limiter le poids que Pierre Bourdieu accorde aux institutions et à la capacité des dominants à imposer leur vision du monde social, en soulignant, d'une part, l'aptitude (inégle) de certains acteurs à remettre en cause, non cette légitimité, mais sa dimension unilatérale et, d'autre part, la dimension coopérative de l'activité des acteurs qui n'est pas réductible aux processus de domination. Ces perspectives permettent notamment, en introduisant les outils forgés par la sociologie du travail, de penser l'organisation du travail au sein des champs artistiques qui n'est pas réductible à l'autorité exercée par certains groupes (tels que les metteurs en scène au sein des compagnies indépendantes). La division du travail comme les formes d'emploi engagent des acteurs qui trouvent des avantages mutuels dans la forme que prennent celles-ci ; le régime de l'intermittence et ses usages (dont les formes coopératives de "jeu avec la règle") n'ont pu se développer et être défendus qu'en raison des intérêts objectifs concordants d'une diversité de groupes.

Tout en restant dans ce cadre général, les nécessités de la recherche m'ont conduit à m'appuyer sur des acquis proposés par des auteurs ou des courants que la division du travail scientifique et les clivages académiques et institutionnels affectent à différentes disciplines. Il

¹¹ "J'ai salué les initiatives du ministère de la Culture à Nanterre et à Grenoble. Dans les deux cas, autour du nom d'un homme - ici Lavaudant, là Chéreau -, c'est l'Institution (l'idée d'institution) qui a ressuscité : le théâtre en l'occurrence. Je souhaite que cet effort soit poursuivi, étendu, unifié, que notre temps soit celui d'une renaissance de *l'Institution théâtrale* sur tout le territoire - (je suis obligé de reconnaître que je suis de sensibilité naturellement plus jacobine que girondine), car c'est l'Institution qui garantit la liberté de création, l'originalité de l'apport des individus - ne serait-ce qu'en suscitant le désir de la combattre ou de la tourner." (Antoine Vitez, *Révolution*, 8 juillet 1983).

¹² La place occupée par l'État est inégale en fonction des champs artistiques. La description à laquelle je procède ici repose principalement sur le fonctionnement des champs artistiques relevant du spectacle vivant, et notamment du pôle du théâtre public dont je souligne, ultérieurement, le caractère souvent décisif dans la mobilisation.

ne s'agit pas de construire un nouveau projet épistémologique ni d'intervenir directement dans des débats qui concernent par exemple l'objet de la science politique (Favre, 2007) mais, d'intégrer des réalités socialement existantes, "déjà là", objet de recherches dans différentes perspectives ; à la sociologie politique, les mobilisations qui interviennent dans le champ politique et/ou qui privilégient le rapport à l'État ; à la sociologie du travail, les analyses des luttes au sein des entreprises et/ou concernant les organisations syndicales¹³. Un tel découpage a d'ailleurs contribué à une série de phénomènes congruents : abandon relatif de l'analyse des luttes sociales par la sociologie du travail (Hyman, 2001); focalisation, par la science politique et l'analyse des mobilisations collectives, sur différentes luttes extérieures aux mondes du travail ou sur des formes organisationnelles, telles les coordinations, en rupture avec celle des syndicats (Geay, 1991 ; Hassenteufel, 1991 ; Denis, 1996 ; Sinigaglia, 2007a). Cette recherche vise donc à dépasser ce type de clivage en s'exposant à une difficulté principale. Il s'agit d'éviter que l'analyse procède à une simple juxtaposition de concepts issus de ces différents courants, sans véritable articulation, en reconduisant alors les coupures qui viennent d'être évoquées. J'ai tenté de surmonter cet obstacle en soulignant les dimensions multifactorielles des réalités centrales que j'analyse. Ainsi, la forme coordination ne relève pas seulement d'un phénomène politique de critique anti-institutionnelle de la forme syndicale. Son émergence et sa consolidation (même fragile) sont indissociables des modifications des conditions de production dans certains champs de production et de la déliquescence de la relation salariale. On retrouve d'ailleurs cette combinaison dans le parcours de certains des fondateurs des coordinations des années 1990 ; leur socialisation politique et leur parcours professionnel, principalement leur inscription dans l'univers des compagnies indépendantes, les conduisent à rompre avec les héritages du mouvement ouvrier. Dans la même perspective, on peut souligner que les relations salariales au sein de multiples entreprises (ou organisations) ainsi que les relations professionnelles au sein de certains des pôles de production les plus mobilisés dépendent très largement de l'inscription de ces derniers dans la production artistique administrée et de la place occupée par l'État et certains de ses segments.

Mener des recherches dans les champs artistiques et parmi les groupes mobilisés implique de rencontrer une série d'acteurs disposant d'un réel capital scolaire, ayant poursuivi des études universitaires, parfois très longues, dans les domaines des sciences humaines et

¹³ De ce point de vue, l'article de Frédérick Sawicki et Johanna Siméant, paru dans *sociologie du travail*, en 2009 peut être aussi perçu de deux manières : comme la reconduction de cette division du travail, et comme la prise en compte des difficultés que celle-ci implique (Sawicki, Siméant, 2009).

sociales et qui interrogent régulièrement le sociologue sur son cadre théorique et sa problématique en même temps qu'ils le questionnent sur ses choix esthétiques et les jugements qu'il porte sur leurs spectacles. Cette proximité entre les champs artistiques et universitaires est encore renforcée par les origines de nombreux professionnels et membres des groupes mobilisés ou les parcours de nombreux enfants d'universitaires¹⁴. Il existe par ailleurs des universitaires qui interviennent de manière régulière dans les champs artistiques, soit strictement au titre de leur spécialité (philosophe auquel on demande de faire une conférence au moment du festival d'Avignon) soit, en s'appuyant sur leur spécialité, mais dans une optique plus artistique (philosophe qui écrit des pièces de théâtre ; spécialiste de la littérature dramatique qui est conseiller littéraire pour un texte ; etc.). Artistes et universitaires partagent aussi des dispositions parfois identiques, notamment dans leur condescendance commune, voire leur mépris, à l'égard des syndicalistes, souvent considérés, dans les deux cas, comme des professionnels (artistes ou chercheurs) ratés. Enfin, la précarité des artistes n'est pas sans lien avec celle de fractions croissantes de jeunes universitaires¹⁵. Bref, tout incite le chercheur à un (très) fort degré d'empathie, voire à une proximité affirmée avec les groupes mobilisés (et notamment les coordinations locales) qui, dans certains cas, se transforme en prophétisme universitaire¹⁶.

C'est pourquoi, à l'inverse, je me suis efforcé à une neutralité descriptive permanente qu'il s'est agi de contrôler sans cesse d'autant que, comme le soulignent de nombreux chercheurs inscrits dans des démarches ethnographiques, le maintien d'une juste distance est un enjeu toujours présent (voir Broqua, 2009) entre les exigences d'objectivation de la recherche et la logique "englobante" des groupes mobilisés, dont les membres sont d'autant plus réticents à l'égard des chercheurs qu'ils disposent d'un capital scolaire important (relevant parfois directement des sciences sociales) et que les champs artistiques sont l'objet de multiples enquêtes et recherche. Cette juste distance impose un travail réflexif récurrent mais toujours

¹⁴ A ce stade, je suis tenté de faire état d'une observation fondée sur une expérience personnelle fréquente. Quand j'évoque mes recherches concernant ces mobilisations, parmi les collègues universitaires ou parmi des relations sociales appartenant à ces mêmes univers des "couches moyennes salariées scolarisées", je suis frappé par la fréquence avec laquelle certains évoquent un membre de leur famille proche (fils, neveu/niece, etc.) lui-même artiste, technicien et/ou intermittent du spectacle.

¹⁵ Au cours d'un congrès sociologique récent, un jeune chercheur, vacataire, rendant compte d'un travail sur les intermittents, conclut un de ses commentaires complémentaires en indiquant qu'au cours de sa recherche, il établissait des correspondances permanentes entre la situation de ces derniers et la sienne.

¹⁶ Ce qui distingue les analyses de Pierre-Michel Menger de celles d'Antonella Corsani et Maurizio Lazzarato repose moins sur les constats empiriques assez proches, et partagés par la plupart des observateurs (cf. la figure du comédien - metteur en scène), que sur les perspectives théoriques et politiques qui les sous-tendent (et qui justifient les différences de concepts, donc de vocabulaire). Le prophétisme de ces derniers est d'ailleurs manifeste tant dans la définition des multitudes, nouveau sujet historique révolutionnaire dont relèveraient les intermittents, que dans la valorisation de la coordination parisienne, dont ils sont membres, qui serait "la plus aboutie des coordinations" (Lazzarato, 2004, 214).

incertain et s'appuie parfois sur des indicateurs relativement précis. Ainsi, quand il est le fait des militants leur tutoiement du chercheur a peu de signification dans la mesure où cette pratique est structurelle dans ces espaces. En revanche, l'embrassade (permanente entre les professionnels, y compris entre les hommes) du chercheur par les/des professionnels signe sa plus grande intégration dans le milieu.

Ce travail repose enfin, sur une série de recherches empiriques qui dépendent en partie des contraintes de recherche dans lesquelles je me suis trouvé. L'entrée tardive et heurtée dans le champ de la recherche n'a pas permis de bénéficier de longs contrats de recherche et il a fallu prendre en compte les aléas de la carrière pré-universitaire et universitaire (les postes occupés) comme les exigences de la vie personnelle. On pourrait aussi considérer que cela m'a permis de "donner du temps au temps", de ne pas dépendre de certaines exigences qui ont tendance à s'accroître (multiplier les rapports et les bilans), et de mener un long travail d'observation sur certains terrains. Ce dernier trait concerne particulièrement les observations ethnographiques qui se sont déroulées dans 5 espaces : le festival d'Avignon ; les espaces locaux de production de Bordeaux, Lyon, Rouen, Saint-Étienne.

A ces observations, s'ajoutent un grand nombre d'entretiens, l'utilisation d'une série d'archives personnelles de militants, le dépouillement systématique de la presse quotidienne au moment des crises (de leur émergence à leur délitement), la lecture régulière de la presse culturelle et professionnelle, l'inscription sur plusieurs listes de diffusion mises en place, à partir de 2003, par certaines coordinations locales et, plus tardivement, par le SFA ainsi que la consultation régulière des sites mis en place par les mêmes, enfin l'établissement d'un questionnaire, distribué, fin 2008, à l'occasion de plusieurs assemblées générales de la coordination lyonnaise (Voir, pour une description plus détaillée des dispositifs de recherche, l'annexe 2, 404 et l'annexe 3, p. 408).

Ce texte se divise donc en deux parties. La première ("Demandes d'État et exigences politiques") précise les raisons et les conséquences de la politisation de la mobilisation. Le premier chapitre ("La constitution d'un problème public") est consacré à la manière dont la question de l'intermittence est devenue un enjeu politique et public. Il présente le cadre général de la mobilisation selon plusieurs dimensions. D'une part, il établit une vision diachronique des modifications du cadre réglementaire global du régime ainsi que de l'évolution des perceptions des professionnels, donc de la constitution, à partir du début des années 1980, des annexes 8 et 10 du RAC comme enjeu de lutte. D'autre part, un

développement est consacré à la double expérience de l'intermittence, celle-ci pouvant être, en fonction des professionnels, mais aussi des étapes de la carrière de chacun d'entre eux, "heureuse" ou "difficile". Enfin, je précise la part décisive qu'occupent, dans la mobilisation, les membres du théâtre public, notamment ceux relevant du pôle des compagnies indépendantes. A cette occasion, je définis ce que j'entends par *production artistique administrée* qui permet de comprendre les conditions de cette lutte.

Le second chapitre ("Tensions internes et alliances difficiles") est consacré à l'analyse des ressources dont disposent les groupes mobilisés ainsi que leurs limites. La diversité des groupes professionnels régis par le régime, potentiellement mobilisables, leurs tensions internes, ainsi que les difficultés des alliances que tentent d'établir les groupes mobilisés avec les patronats concernés, les élites artistiques permettent d'expliquer la place qu'occupent l'État et les collectivités publiques dans la mobilisation.

La troisième chapitre ("Agir avec et contre l'État") décrit les relations entre les groupes mobilisés et l'État qui relèvent souvent d'une configuration d'*adversaires complices*. D'une part, il existe une incertitude croissante dans les politiques culturelles, partagées entre les intérêts des responsables publics (politiques et administratifs) pour le maintien du régime et une série d'autres contraintes progressivement émergentes qui conduisent l'État à affronter ces groupes. D'autre part, en définissant une stratégie fondamentale de politisation, les groupes mobilisés doivent démontrer la maîtrise d'une série de compétences politiques, médiatiques qui contribuent à sélectionner les groupes et leurs représentants.

La seconde partie ("La rupture difficile avec les héritages du mouvement ouvrier") est consacrée aux débats et conflits internes aux groupes mobilisés en considérant les tensions entre la FNSAC et les/des coordinations locales, la première perdant progressivement le monopole de la lutte qu'elle maintenait jusqu'au début des années 1990.

Le quatrième chapitre ("La fin de l'organisation centralisée") est consacré aux fondements spécifiquement politiques des difficultés de la FNSAC. Héritière du mouvement ouvrier et membre d'une confédération qui en relève pleinement, la FNSAC est confrontée à un "passé qui ne passe pas", notamment en raison du poids qu'a, historiquement, occupé le parti communiste dans certains champs de production, notamment au sein du pôle du théâtre public. Elle est aussi soumise aux critiques et refus de groupes qu'elle tente de mobiliser mais que différents facteurs portent à la critique anti-organisationnelle et qui, à ce titre, privilégient la forme coordination. Néanmoins, je serai amené à souligner que promouvant la démocratie directe au service des subjectivités, les coordinations échappent difficilement à la reconduction des processus de délégation politique et de remise de soi.

Le cinquième chapitre ("Faut-il sauver la société salariale ?") montre que les difficultés de la FNSAC s'expliquent aussi par un rapport antagoniste au salariat. La FNSAC est conduite à vouloir approfondir les principes et les normes de la société salariale tels qu'ils se sont développés dans le cadre de la régulation fordiste de l'après seconde guerre mondiale. Elle se heurte à des groupes qui, en maintenant un *rapport instrumental au salariat*, notamment en raison des conditions objectives de leur inscription professionnelle, ne veulent, ni ne peuvent, reconduire de telles normes et privilégient, au contraire, des figures hybrides qui subvertissent les catégories de la société salariale.

1^{ère} partie. Demandes d'État et exigences politiques

Au moment de leur nomination, certains ministres sous-estiment l'importance du dossier de l'intermittence ou en méconnaissent le caractère conflictuel. C'est le cas de Catherine Trautmann¹⁷ et de Catherine Tasca¹⁸ qui, dans leurs premiers textes d'orientations, et alors que des conflits sont déjà apparus les années précédentes, accordent une faible attention à cette question. Quand on connaît le coût politique et personnel de cette question pour Jean-Jacques Aillagon, on est frappé, rétrospectivement, chez ce dernier, par ce même désintérêt initial. A son arrivée au ministère, sur les 6 pages consacrées à ses 10 premières propositions, publiées dans l'organe officiel du ministère de la Culture, l'intermittence n'est mentionnée que de manière incidente, à égalité avec les difficultés liées à la législation sur les heures de nuit¹⁹. Un an plus tard, le caractère provocant (pour de nombreux intermittents) de l'accord du 26 juin est sous-estimé. En juillet 2003, dans une conférence de presse, la député maire UMP d'Avignon déclare ainsi que "'(...) le gouvernement avait prévu que le nouvel accord passerait sans encombre, « dans le consensus »"²⁰. Les ministres, leur cabinet et les directions centrales, ont souvent la tentation initiale d'ignorer ce conflit et, quand ce dernier démarre, essaient de le confiner à l'espace des relations professionnelles en faisant référence aux caractéristiques du régime relevant du RAC des salariés du secteur privé.

A l'inverse, instruit par les difficultés de son prédécesseur, dès sa nomination en 2004, Renaud Donnedieu de Vabres se définit comme le "ministre de l'emploi culturel". La crise de l'été précédent et ses effets spécifiquement politiques ont fait prendre conscience au ministre, davantage qu'à ses prédécesseurs, de la politisation de cette question et des dégâts qu'elle est susceptible de provoquer.

En effet, à partir des années 1980, l'intermittence est devenue un problème public dont traite une grande diversité d'acteurs. Les différents médias (journaux télévisés, presse quotidienne) lui consacrent une place importante, principalement dans les phases paroxystiques. Les responsables des organisations syndicales et patronales qui gèrent le RAC justifient les décisions prises. Les dirigeants des organisations syndicales du secteur de la culture précisent leurs choix de mobilisation. Les organisations professionnelles des champs artistiques prennent diverses positions. Des artistes reconnus interviennent dans différents

¹⁷ Catherine Trautmann, "Pour une politique des arts de la scène", *Le Monde*, 21 novembre 1997.

¹⁸ "Catherine Tasca et Michel Duffour : premières orientations", *La Lettre d'information du Ministère de la culture et de la communication* (supplément), 65, 26 avril 2000.

¹⁹ "Face aux difficultés rencontrées par le monde artistique (régime des intermittents, législation sur les heures de nuit, application des 35 heures...), le Ministre veillera aux conditions de travail des artistes et engagera une réflexion collective en ce sens." (*Lettre du Ministère de la Culture et de la Communication*, 98, 29 juillet 2002).

²⁰ *La Lettre du spectacle*, 100, 18 juillet 2003.

canaux. Divers groupes de professionnels organisent la lutte. Les autorités politiques (nationales et locales) sont sommées de prendre partie, d'explicitier leurs prises de position vis à vis des différents acteurs de ce conflit ainsi que de faire état de leurs analyses et propositions relatives au régime et à son futur.

En dehors de ces phases de crise, le régime perd de sa visibilité mais, à de multiples occasions, notamment quand sont évoquées les politiques culturelles, constitue une dimension régulièrement évoquée. Principalement depuis 2003, il constitue l'arrière fond des débats culturels consacrés au spectacle vivant, ne serait-ce que parce qu'il recèle une menace diffuse de crise dont il est difficile de prévoir l'intensité et le déroulement.

Ainsi, un "problème" relevant initialement de la sphère des relations professionnelles, traité par les organisations syndicales et patronales, est devenu un enjeu concernant une pluralité d'acteurs relevant de champs sociaux hétérogènes. Il s'agit donc, dans une perspective constructiviste, de comprendre comment l'intermittence est *devenue* et *reste* un problème politique, construit et considéré comme tel par une diversité d'acteurs.

L'analyse est plus particulièrement consacrée à la politisation de la lutte au sens d'une volonté permanente de constituer la question de l'intermittence en enjeu interne au champ politique susceptible d'un traitement politique par les membres de ce champ (Neveu, 1996).

La politisation est caractéristique des sociétés contemporaines nées de la révolution industrielle et du développement des États-nations avec la nationalisation de la vie politique et l'unification des territoires nationaux. Tilly souligne que la montée de l'État national (bureaucratique) et du capitalisme ont eu de multiples effets : nationalisation de la politique et de la contestation ; déclin des formes relevant du folklore (charivari, mannequin pendu, etc.) ; fin des organisations corporatives et religieuses au profit des syndicats et des partis, des associations à but spécifique et des organisations professionnelles. La politisation est aussi l'effet de la logique interne à cet État qui tend à élargir et diversifier ses interventions, notamment dans le cas français où la Révolution et l'Empire conduisent à la mise en place d'un État central "le plus efficace que le monde ait jamais vu" (Tilly, 1986, 400).

Elle est aussi inséparable des dynamiques spécifiques et des difficultés que rencontrent les différentes luttes. Le recours à l'État permet de dépasser le caractère toujours limité des victoires locales. C'est le cas du mouvement des droits civiques aux États-Unis qui, à un moment de son développement, s'est adressé directement aux instances centrales à Washington. Les groupes mobilisés se tournent aussi vers l'État dans la mesure où il faut un adversaire identifiable et en raison d'une opacité du fonctionnement de nombreuses

institutions ; l'État est le seul "guichet" accessible et le seul qui se revendique, notamment en période électorale, comme disposant d'un pouvoir d'action sur le monde complexe (Neveu).

La politisation repose enfin sur la place paradoxale de l'État dans les relations sociales. Le syndicalisme révolutionnaire, qui a fortement marqué le mouvement ouvrier et syndical français, a refusé de s'inscrire dans les logiques de négociation collective et, tout au long du XX^e siècle, "ce n'est que sous l'impulsion décisive de l'État que, progressivement, et de façon heurtée, la pratique contractuelle voit enfin le jour." (Lallement, 2007, 439)

Pour comprendre cette intense politisation de la lutte, la référence aux grandes analyses, et plus encore aux approches essentialistes et culturalistes sur la spécificité du rapport des français à l'État²¹, apparaissent insuffisantes en ce qu'elles ignorent les fondements concrets, historiquement et socialement situés qui donnent à chaque fois des caractères spécifiques à la politisation des luttes. Dans le cas des mobilisations relatives à l'intermittence elle repose, en premier lieu, sur les caractéristiques des groupes mobilisés et des militants organisateurs de la lutte qui sont prioritairement issus du pôle du théâtre public et des compagnies indépendantes et inscrits dans une production artistique administrée qui fonde une véritable "demande d'État" explicitée dans la constitution de l'intermittence en tant que problème public (chapitre 1). Elle s'explique, en second lieu, par les limites des "ressources" mobilisables tant en raison de tensions internes aux différents groupes de professionnels des champs artistiques et/ou relevant du régime de l'intermittence que des difficultés à construire des alliances stables et durables avec des groupes extérieurs à ces professionnels et du poids politiques des adversaires : gestionnaires et dirigeants de l'Unedic (chapitre 2). La politisation repose aussi sur les propriétés des groupes mobilisés et leurs capacités à rassembler des compétences (connaissance sophistiquée du régime de l'intermittence ; maîtrise des conditions de la médiatisation) ajustées aux exigences alors induites par cette stratégie (chapitre 3).

Il ne s'agit pas, pour les groupes mobilisés, d'entrer dans le système politique, au sens de constituer une entreprise politique nouvelle et de participer au jeu électoral, même si à l'hiver 2004, au moment des élections régionales, la tentation effleure quelques coordinations qui envisagent de constituer des listes. La politisation de la lutte a, de ce point de vue, une forte dimension instrumentale d'autant plus efficace qu'elle s'appuie sur un rapport pratique à ce même État, compte tenu de la place que ce dernier occupe dans l'organisation des champs culturels comme dans les représentations de larges fractions de professionnels. La politisation de cette lutte concerne encore moins la définition ou le contrôle du pouvoir d'État. Cette

²¹ Pierre Legendre évoque "l'immémoriale rhétorique gallicane des luttes contre l'ennemi commun mais aussi l'allié de tous : l'Etat" (cité par Supiot, 2001, 695).

politisation ne relève donc pas d'une entreprise de contestation visant "*à imposer des changements -- d'une importance variable -- dans la structure sociale et/ou politiques par le recours fréquent -- mais pas nécessairement exclusif -- à des moyens non institutionnalisés*" (Chazel, 1992, 270). Certains acteurs minoritaires du mouvement peuvent lui affecter (ou tenter de lui affecter) une telle perspective, ou souligner qu'une telle lutte remet en cause les modalités habituelles du travail salarié, mais, pour la plupart des intermittents mobilisés, l'objectif central de la lutte reste limité ; il s'agit de maintenir l'essentiel du dispositif tel qu'il s'est progressivement mis en place.

Chapitre 1. La constitution d'un problème public

Dans son analyse des crises politiques, Michel Dobry (Dobry, 1986) dénonce plusieurs illusions dont celle qu'il nomme l'illusion étiologique et qui renvoie l'analyse des crises politiques à celles des causes, des déterminants, des origines, etc. Cette posture privilégie les facteurs externes et considère les crises comme des phénomènes transparents, sans mystères, dont la description pourrait être réservée aux chroniqueurs et aux témoins de l'époque, le chercheur allant voir au-delà de la surface des choses, c'est-à-dire aux causes réelles. Il reconnaît qu'il existe des causes mais il critique une conception trop étriquée de la causalité avec parfois une vision naïve qui ne considère que les inférences statistiques. Dans son analyse des coordinations d'instituteurs, Bertrand Geay souligne que les différentes interprétations proposées (faiblesse syndicale ; disparition ou éclatement de la culture ouvrière ; décalage entre les attentes et dispositions des salariés et les traductions qu'en proposent leurs porte-parole habituels) ont "en commun de considérer les comportements des acteurs sociaux comme seconds, et directement induits par les grandes transformations qui affectent le système de relations sociales sous sa forme la plus observable." (Geay, 1991, p. 2).

De telles remarques incitent à distinguer, dans l'analyse de la lutte autour du régime de l'intermittence, l'événement déclencheur, les causes structurelles, la dynamique interne du conflit. L'événement déclencheur des mobilisations est relativement facile à identifier, car identique depuis près de trente ans. Il repose moins sur l'annonce des négociations que tout membre quelque peu expérimenté des champs du spectacle peut anticiper plusieurs mois, voire plusieurs années à l'avance, que sur le dévoilement, plus ou moins précis, des projets de modification du régime ou du contenu d'un accord signé. Ce dernier cas concerne particulièrement la crise de l'été 2003 car, même si cette dernière est précédée de phases de mobilisation, c'est bien la connaissance des termes de l'accord du 26 juin 2003 et les anticipations que chaque professionnel est amené à faire sur sa situation personnelle qui provoquent la mobilisation.

Les causes structurelles regroupent l'ensemble des conditions sociales d'existence et d'activité des différents acteurs et des conflits qui les accompagnent. On peut distinguer les conditions sociales liées directement au régime (notamment les difficultés pour accumuler le volume minimal d'heures permettant l'éligibilité aux prestations) de celles qui relèvent de l'ensemble des propriétés des différents champs artistiques auxquels appartiennent les artistes et techniciens concernés par le régime et qui encadrent une série de luttes préexistantes et parallèles à celle relative au régime (conflits salariaux des techniciens dans les institutions

artistiques et les entreprises ; lutte des comédiens assurant le doublage ; mobilisation des musiciens enseignants ; conflits dans la définition des politiques culturelles et des budgets culturels publics qui mobilisent régulièrement les organisations professionnelles et certains des artistes les plus reconnus du spectacle).

Par dynamique interne du conflit on désigne l'autonomie des processus de crises, c'est-à-dire "des enchaînements causaux internes aux processus de crise analysés." (Dobry, 1986, 52) et indépendants des composants à chaque fois spécifiques. Le conflit de l'été 2003 repose ainsi sur une série d'anticipations incertaines se révélant erronées (le soutien de l'État au protocole du 26 juin 2003 est en rupture avec ses positions habituelles ; le ministère de la Culture et de nombreux professionnels soutiennent ce texte en sous estimant les oppositions qu'il va rencontrer) conduisant à des modalités de lutte dont certaines (la grève reconductible au festival d'Avignon) sont vécues comme des transgressions et à l'origine de fortes tensions internes aux milieux artistiques.

Cette volonté de distinguer plusieurs niveaux explicatifs à la logique du conflit conduit à distinguer le rappel chronologique de la montée de l'intermittence en tant que problème public (I), de l'insistance sur la place occupée par les membres des champs du spectacle vivant, particulièrement ceux qui relèvent du théâtre public (II), et du rappel des conditions sociales d'existence (III). Il s'agit donc, dans ce chapitre, avant d'examiner les stratégies des différents acteurs, leurs principes de catégorisation du monde social, qui constituent l'essentiel de la démonstration, de préciser le cadre global dans lequel ces luttes émergent, se développent et disparaissent pour réapparaître quelque temps plus tard. Dans l'enchevêtrement des événements, situations, déclarations, etc., il s'agit de proposer un premier cadre diachronique auquel je ferai régulièrement référence dans la suite de la démonstration.

I. L'INTERMITTENCE : UN PROBLEME PUBLIC

Relevant initialement du champ des relations professionnelles, le régime de l'intermittence est devenu, principalement depuis le début des années 1990, un problème politique. Afin d'en préciser les modalités de constitution, je précise, dans un premier temps, les propriétés du régime et ses difficultés progressivement identifiées qui constituent les justifications aux différents projets de réforme (A) avant, dans un second temps, de décrire la l'émergence du conflit (B).

A. Permanence des problèmes et réformes incertaines

L'intermittent est un travailleur salarié intermittent à employeurs multiples. Cette nomination désigne des populations hétérogènes dans la mesure où il existe des critères spécifiques à plusieurs organismes sociaux qui rassemblent alors des effectifs hétérogènes : caisse des congés spectacle (CCS)²² ; institutions sociales (retraite complémentaire, etc.) gérées par le GRISS puis AUDIENS²³ ; annexes 8 et 10 du RAC²⁴ (Tableau 1).

Tableau 1. Croissance et diversité des intermittents

	1983	1992	2002	2003	2006	2007
GRISS (déclarés)	52 821 ²⁵		284 766 ²⁶			
CCS (bénéficiaires)	28 755 ²⁷		107 000 ²⁸		120 000	121 000
Unedic (bénéficiaires) ²⁹	6 695 ³⁰	49 201 ³¹	102 600	106 354 ³²	98 978	102 223

Sans entrer dans les détails d'une réglementation d'une haute technicité dont la complexité s'accroît avec la multiplicité des situations individuelles particulières, il faut retenir que le régime l'intermittence repose sur la reconnaissance de la discontinuité de l'activité et la possibilité pour les entreprises d'employer leurs salariés en faisant appel au contrat à durée déterminée dit d'usage (CDDU)³³. En conséquence, l'activité d'un intermittent repose sur une suite de contrats parfois courts - avec divers employeurs³⁴ – entre les périodes desquelles il bénéficie des prestations de l'assurance chômage.

²² La CCS est une association d'employeurs créée en 1939. Elle perçoit des cotisations uniquement à la charge des employeurs d'intermittents et verse annuellement aux intermittents une indemnité de congés payés, qui a valeur de salaire, dès qu'ils ont totalisé au moins 10 jours de travail ou cachet dans la période de référence de 12 mois. Néanmoins, même s'ils ne remplissent pas ce critère, les intermittents bénéficient d'une indemnité réduite.

²³ Le GRISS (Groupement des Institutions Sociales du Spectacle) est créé en 1975 et est intégré, depuis 2003, dans le groupe AUDIENS qui gère la protection sociale (retraite complémentaire, la mutuelle santé, le 1% logement, etc.) des professionnels de l'audiovisuel, de la communication de la presse et du spectacle, quel que soit leur régime d'emploi (permanent, intermittent).

²⁴ A la création du régime, l'annexe 8 concerne les intermittents du spectacle enregistré alors que l'annexe 10 concerne ceux du spectacle vivant. Depuis la réforme de 2003, les techniciens sont regroupés dans l'annexe 8 et les artistes dans l'annexe 10. Cette modification complexifie l'interprétation longitudinale des données chiffrées.

²⁵ Roussille, Sciortino, 1985, p. 10.

²⁶ Roigt, Klein. 2002, p. 2 du résumé.

²⁷ Roussille, Sciortino, 1985, p. 10.

²⁸ Les chiffres de la CCS pour les années 2002, 2006, 2007, proviennent d'un document édité par cette caisse : (http://www.conges-spectacles.com/congesspectaclesite/pdf/Cs_Stat_Intermit_1.pdf, récupéré le 24-12-2009).

²⁹ Unedic. On considère ici les bénéficiaires d'au moins une allocation sur une année.

³⁰ Roussille, Sciortino, 1985, p. 27.

³¹ Chiffres Unedic pour 1992 et 2002 : voir Menger, 2005, p. 261

³² Chiffres Unedic pour 2003, 2006, 2007 : voir le rapport IGF-IGAS-IGAC (Charpin 2008).

³³ Cette forme particulière d'emploi existe légalement car le code du travail (article D 121-2 du Code du travail), confirmé par la jurisprudence de la Cour de Cassation relative à l'usage du CDDU, reconnaît qu'il existe des secteurs où, compte tenu de la nature de l'activité et du caractère temporaire des emplois, on peut utiliser de tels contrats.

³⁴ Certains musiciens peuvent signer plusieurs contrats, sur la même journée, pour des cachets de 4 h chacun.

Le RAC occupe une place stratégique et constitue l'enjeu central des conflits³⁵. D'une part, c'est avec ce régime que les masses financières en jeu et les déficits sont les plus importants alors que d'autres régimes, comme celui des retraites complémentaires, peuvent être excédentaires, mais sans compenser le déficit du RAC. D'autre part, ce régime permet le maintien sur le marché du travail de la plus grande masse de professionnels ou d'acteurs aspirant à une telle reconnaissance. Beaucoup de ces professionnels peuvent négliger leur éligibilité éventuelle aux congés payés. En revanche, leur maintien dans le cadre du RAC est décisif car il leur assure une continuité (même modeste) des revenus entre deux contrats et deux projets. A ce titre, le régime est la "véritable clé de voûte de l'édifice puisque l'intermittent est d'une certaine manière en permanence à la recherche d'emploi et que l'assurance-chômage lui ouvre d'autres droits sociaux" (Roussille, Sciortino, 1985, 12).

Or, assez rapidement, dès le début des années 1980, après une décennie au cours de laquelle le régime ne soulève pas d'interrogations particulières, plusieurs études désignent une série de difficultés qui vont se révéler permanentes (1) conduisant à diverses réformes incapables de résoudre ces difficultés (2). Les dirigeants de l'Unedic se heurtent en effet à une série de contraintes face à un monde opaque et rétif (3) et dont l'ensemble des acteurs développent des stratégies adaptatives permanentes (4)

1. Identification et dénonciation des difficultés du régime

Dès le début des années 1980, le régime est l'objet de plusieurs analyses qui tendent à en souligner les traits problématiques. Ces analyses ont des statuts différents (elles proviennent d'experts dépendants des organismes publics ou de recherches universitaires) et des visées hétérogènes. Certaines relèvent de la dénonciation du régime (c'est le cas des discours dénonçant les "privilèges" des intermittents) alors que d'autres sont fondées sur des objectifs de connaissance empirique et théorique. Néanmoins, pour les acteurs pris dans le conflit, elles ont tendance à être amalgamées.

Pour les adversaires du régime, ces analyses en justifient la transformation, voire la suppression. Pour les groupes mobilisés, elles sont la manifestation de la cohérence politique et idéologique du projet des différents analystes et responsables du régime, tous ainsi confondus³⁶. C'est d'ailleurs pourquoi, malgré leurs différences de statut et de visée, je regroupe ces analyses. Elles orientent une série de modifications de régime et encadrent les

³⁵ On perçoit le caractère stratégique de ce régime (ainsi que la complexité de sa réglementation) dans la place qui lui est faite dans les ouvrages destinés aux professionnels. Un des guides les plus détaillés lui consacre 114 pages, pour 10 pages à la sécurité sociale, sur une pagination globale de 330 pages (Millénaire, 2007).

³⁶ Il est courant d'entendre des militants ramener les analyses de Pierre-Michel Menger aux positions de la CFDT, voire à celles du Medef.

jugements de la plupart des acteurs du conflit (dirigeants du régime, groupes mobilisés, commentateurs, etc.).

La situation "privilégiée" des intermittents

Alors que près de la moitié des chômeurs ne sont pas indemnisés, la situation exceptionnelle des intermittents, par rapport à celle des autres allocataires, est régulièrement décrite et dénoncée. En 1984, un intermittent touche en moyenne 53 358 francs de prestations annuelles alors qu'un allocataire Unedic percevait 25 000 francs/an. En 2002, le montant moyen de l'indemnité journalière perçue "est de 46,10 € (soit un équivalent mensuel de 1 402 € à comparer aux 937 € versés, en moyenne, à l'ensemble des allocataires de l'Assurance chômage)"³⁷. Le rapport 2002 de la Cour des Comptes recense systématiquement les situations avantageuses des intermittents et les coûts supplémentaires induits.

L'abondance de l'offre

Le régime se caractérise par sa croissance rapide. Le plus souvent, on retient l'accroissement en volume des effectifs au cours des années 1990, le chiffre de 100 000 intermittents concentrant une efficacité polémique et médiatique. Mais, c'est au cours des années 1980 que cette croissance est la plus importante (facteur 7,34 entre 1983 et 1992 et uniquement 2,07 entre 1992 et 2002), notamment en raison de la généralisation des politiques culturelles et de l'abaissement du seuil d'éligibilité.

L'abondance de l'offre est une propriété récurrente des champs artistiques. Elle repose en partie sur la nécessité de combattre l'incertitude, caractéristique centrale des marchés des œuvres et du travail artistique (Menger, 2002a). Mais cette nécessité quasi fonctionnelle est aussi l'objet de dénonciations permanentes qui évoquent non plus l'abondance mais, et la nuance est décisive, la surproduction.

Dès le début des années 1960, dans la revue de l'ATAC³⁸, des responsables de l'organisation dénoncent "l'effolement du marché" et les "perversions subies dans les méthodes de travail par notre profession"³⁹. A de multiples occasions, divers organismes soulignent les effets "pervers" de ce phénomène. La DRAC Rhône-Alpes souligne ainsi que, pour la saison 1991-1992, il y a eu 262 spectacles joués dans cette région avec un faible ratio

³⁷ Unedic, *Les allocataires indemnisés au titre des annexes 8 et 10 en 2002*, 20 novembre 2003 (pdf).

³⁸ Agence Technique pour l'Action Culturelle. Cette organisation, fondée en 1966, regroupe les directeurs artistiques des entreprises de production (théâtres nationaux, centres dramatiques, principales compagnies indépendantes) et les directeurs des établissements de diffusion (maisons de la culture et autres). Elle disparaît en 1971, le SYNDEAC lui succédant.

³⁹ Louis Cousseau, Pierre-Etienne Heymann, "Etude du marché théâtral dans les établissements de l'ATAC", *ATAC Infos*, n° 63, décembre 1974, p. 24-25.

de 4,02 représentations par spectacle⁴⁰. D'autres études soulignent que, avec la réduction du temps de travail, lié au passage aux 35 heures, le secteur du spectacle vivant perd en productivité ; le nombre possible de levers de rideau dans un théâtre diminue. Ce constat s'accompagne d'une forme de fatalisme, le processus de déséquilibre apparaissant incontrôlable d'autant que l'intermittence incite de nombreux artistes à créer des spectacles pour justifier leur emploi et générer un minimum de subventions et de déclaration de cachets.

La dénonciation du trop plein (d'artistes, d'intellectuels, d'étudiants) est une constante de la rhétorique conservatrice. Elle apparaît au moins dès le XVII^e siècle, au moment où émerge "une conscience inquiète devant ce qui est désigné comme une surproduction de gradués et un excédent d'intellectuels" (Chartier, 1982, 394), à l'origine d'un processus de déclassement et de frustration, source de remise en cause de l'ordre social. C'est pourquoi, de crainte de cette assignation conservatrice, de nombreux auteurs n'évoquent plus le trop plein mais un déséquilibre entre l'offre et la demande (voir par exemple, Latarjet, 2004), sans que l'on comprenne véritablement les stratégies possibles permettant de rehausser la demande (privée et publique) à hauteur de l'offre existante alors que la demande des publics, pour des disciplines comme le théâtre, est limitée (Donnat, 1998, 2009) et que la demande institutionnelle (manifestée par l'ouverture de nouveaux théâtres) n'a plus le même niveau que celui du début des années 1980.

La dégradation des situations individuelles

Les analyses de la dégradation des situations individuelles constituent le complément à celles consacrées à la surabondance. En effet, et notamment depuis la fin des années 1980, "l'évolution du marché du travail intermittent se caractérise par un déséquilibre entre la croissance des effectifs salariés, celle du volume de travail et celle des rémunérations (...). Si le nombre d'intermittents a plus que triplé entre 1987 et 2003, le volume global de travail et la masse salariale ont augmenté de façon bien plus modérée, entraînant mécaniquement une dégradation continue des situations individuelles moyennes" (Rannou, Roharik, 2006a, 7). Cette dégradation est suffisamment documentée pour qu'il ne soit pas nécessaire d'en développer la description.

Rappelons simplement que la disjonction entre la croissance rapide du nombre d'intermittents et celle, plus mesurée, du volume d'emploi conduit à la détérioration des formes que prend le travail ; les intermittents travaillent moins - du moins, ils déclarent moins

⁴⁰ DRAC Rhône-Alpes, *Bilan d'activité 1992*, multigraphié – centre de documentation DRAC Rhône-Alpes.

d'heures - en multipliant le nombre de contrats qui sont de plus en plus courts, et leur rémunération diminue (Tableau 2, p. 38).

La dégradation est aussi manifeste dans l'importance du turn-over. L'analyse des données de la CCS montre que, au cours des deux premières années de présence, plus du quart des musiciens disparaît pour ne plus reparaître par la suite. La survie professionnelle apparaît donc "comme un phénomène par essence cumulatif. En effet, plus s'éloigne la date d'entrée dans le métier, plus le risque d'en être rejeté se réduit" (Coulangeon, 2004a, 269).

Tableau 2. Marché du travail et contrats des intermittents du spectacle

	1987	2003	Evolution
Effectifs intermittents (au sens de la CCS)	39 649,0	124 796,0	3,15
Volume de travail (en milliers de jours)	3 520,0	7 453,0	2,12
Volume moyen de travail par intermittent (en jours)	88,8	59,7	0,67
Rémunération annuelle moyenne (en euros constants 2003)	16 317,0	12 044,0	0,74
Nombre moyen de contrats	4,2	11,3	2,69
Salaire journalier par intermittent (en euros constants 2003)	183,8	201,7	1,10

Source : Rannou, Roharik, 2006a. Je combine des informations des tableaux 1 et 2.

En utilisant les données de la CCS, ces auteurs prennent en compte la situation d'artistes et de techniciens moins intégrés et reconnus qu'en s'appuyant sur les données de l'Unedic.

Cette faiblesse de l'activité incite l'ANPE à considérer que "(...) plutôt que de parler de chômage de longue durée, est-il préférable de parler d'inscription de longue durée" dans la mesure où l'inscription au chômage est devenue une "norme des activités de spectacle". Ainsi le chômage de longue durée (inscription supérieure à un an) qui concerne 36 % de l'ensemble des chômeurs est le fait de 58 % des demandeurs d'emploi des métiers des spectacles et atteint les deux tiers de ceux qui sont "artiste dramatique" et "artiste de la musique et du chant"⁴¹.

Le déficit du régime.

Le déficit des annexes constitue l'argument récurrent utilisé par les gestionnaires et dirigeants de l'Unedic ainsi que la grande majorité des experts analysant le régime. Au début des années 1980, les prestations versées sont 1,85 fois plus importantes que les contributions reçues (Roussille, Sciortino, 1985, 80) et, vingt ans, plus tard elles sont 7 à 8 fois plus massives (Menger, 2005, 261). Aspect le plus spectaculaire de la crise du régime, cette propriété est aussi une des plus polémiques. Divers acteurs du conflit soulignent les limites du

⁴¹ ANPE, *Les demandeurs d'emploi des métiers des spectacles*, Observatoire de l'ANPE – Les essentiels, multigraphié, 2005, p. 11. La perception que peut avoir l'ANPE de l'activité artistique est biaisée par le fait qu'elle n'a qu'une vision partielle de cette activité. On peut en voir un indice dans le fait que, lorsqu'elle examine les sous-secteurs dont proviennent les offres d'emplois pour les artistes dramatiques, il n'est fait nulle part mention du théâtre et des compagnies ; ne sont mentionnés que les sous-secteurs de l'audiovisuel, du cinéma. Ceci résulte probablement du fait que pour les employeurs du spectacle vivant, la recherche de comédiens et de techniciens ne passe pas du tout par le réseau des ANPE.

comptage effectué : beaucoup d'employeurs ne déclarent pas les intermittents employés (ce serait le cas de nombreux employeurs occasionnels) ; l'Unedic ne prend pas en compte les cotisations des permanents au régime général⁴² ; si le régime de l'assurance-chômage est en déficit, d'autres régimes sociaux, comme celui de la retraite des intermittents, sont en excédent. Une vision globale de l'ensemble des régimes sociaux donnerait alors une situation plus équilibrée. Un second type de critique remet en cause plus radicalement les manières de compter de l'Unedic qui ne prend pas en compte l'ensemble de la valeur créée par les intermittents, notamment quand leur activité ne donne pas lieu à un échange marchand.

2. Des modifications multiples mais longtemps "inefficaces"

Face à ces difficultés, différents groupes d'acteurs proposent une série de modification qui, pour l'essentiel, maintiennent le cadre du régime, les solutions radicales, telle que la suppression des annexes 8 et 10 par l'application des règles de l'annexe 4 (pour les intérimaires) ou la mise en place d'une caisse autonome⁴³, n'ayant jamais été mises en œuvres⁴⁴, car constituant probablement un facteur de crise majeure, avec les intermittents mais aussi avec le ministère de la Culture et l'ensemble des entreprises de production du spectacle.

Le premier de ces groupes est constitué des gestionnaires et des dirigeants de l'Unedic (principalement le Medef et, à partir de 1992, la CFDT) pour lesquels l'enjeu central reste celui du déficit du régime dont ils soulignent, régulièrement, le poids considérable dans le déficit global du régime général. Au sein de l'État, ce groupe bénéficie du soutien du ministère du Travail qui partage ses interrogations. A partir du début des années 2000, au sein des groupes dirigeants du ministère de la Culture, se fait jour la nécessité de modifier les règles du régime. D'une part, face aux pressions de l'Unedic, de différents experts, il leur apparaît impossible de maintenir intégralement le régime. D'autre part, ils accordent une importance grandissante aux effets de la généralisation du régime.

⁴² "(...) Il faut savoir que le montant des cotisations versées par les entreprises du secteur spectacle (cinéma, audiovisuel, spectacle vivant) au titre de leurs permanents, est supérieur à celui versé au titre des intermittents. Il atteint au moins un milliard de francs. Le déficit entre les cotisations et les prestations n'est donc pas de 2,2 milliards de francs mais d'environ 1 milliard." (Jacques Peskine, "Nous sommes conscients des excès du système" entretien, *Le Figaro*, 20 janvier 1997).

⁴³ La constitution d'une caisse autonome est envisagée au moins dès l'automne 1991 par le CNPF et l'Unedic. Un journaliste note un obstacle à cette perspective en indiquant que certains font observer "que cela reviendrait à placer l'organisme en question sous la tutelle gestionnaire de la CGT, en position de quasi-monopole dans ce milieu." (Alain Lebaube, "L'indemnisation des salariés intermittents contribue au déséquilibre du régime d'assurance-chômage", *Le Monde*, 11 octobre 1991).

⁴⁴ Dans son rapport de 2002, la Cour des Comptes évoque une étude de l'Unedic simulant pour l'année 2000 les effets de ce transfert : le nombre d'allocataires tomberait de 92 440 à 79 000 ; la durée moyenne d'indemnisation passerait de 206 jours à 88 jours ; le taux journalier moyen augmenterait en passant de 42,1 € à 75 €. "Au total, le coût représenté par les annexes 8 et 10 en 2000 passerait de 742,4 M€ à 519,6 M€, soit une moindre dépense de 222,8 M€." (Cour des Comptes, *Rapport public 2002*, p. 301).

Définir et limiter le champ d'application du régime

Jusqu'à la fin des années 1980, c'est la fonction exercée par l'intermittent qui conditionne l'accès au régime alors que l'expansion de ce dernier repose aussi que l'extension de son champ d'application à de nouveaux secteurs et entreprises.

En 1992, l'Unedic définit un second critère - celui de l'activité de l'entreprise – et met en place une liste limitative d'activités. La combinaison de ces deux critères (fonction exercée par le métier ; secteur de l'entreprise) explique, selon le rapport de la mission parlementaire d'information de décembre 2004, la faible croissance du déficit en 1993 et 1994.

Mais, dans les années qui suivent, à l'occasion d'une réforme de la codification INSEE des entreprises, puis de plusieurs accords (accord interbranche du 12 octobre 1998, dit Accord Michel ; protocole d'accord du 20 janvier 1999), le champ d'application s'élargit à de nouvelles activités : manèges forains, bals et discothèques, agences de presse audiovisuelle, services annexes du spectacle⁴⁵, etc. La période 1992 - 2003 serait donc celle d'une "extension régulière du champ des bénéficiaires sur fond de déficit récurrent du régime d'indemnisation des annexes VIII et X" (Charpillon, 2004, 6).

A partir des années 2000, il est donc envisagé de revenir sur ce processus d'expansion et "de mieux circonscrire le champ de ce qui relève des métiers du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel, et d'en tirer les conséquences opérationnelles"⁴⁶. Dans son rapport, Jacques Charpillon propose diverses mesures permettant de réduire le périmètre d'application du régime. Il faut en restreindre l'usage aux seuls secteurs d'activité couverts par des conventions collectives afin d'obliger ces secteurs à assainir les conditions de travail et d'emploi. On peut réserver l'intermittence à l'activité de production en excluant ce qui relève de la diffusion, de l'évènementiel ainsi que de l'éducatif et de l'animation ce qui condamne d'autant les artistes les moins professionnalisés qui font une grande partie de leurs heures avec ce type d'activité. A l'intérieur des secteurs et des entreprises éligibles, on peut définir, pour les techniciens, les métiers donnant droit au régime, en excluant ceux qui ne sont pas spécifiques au spectacle, et/ou en ne prenant compte que les responsables des équipes techniques.

Elever le coût de l'intermittence

Il est aussi possible de limiter l'usage de l'intermittence en en accentuant le coût. L'accord du 19 juin 2002 (signé par le Medef, la CGPME, l'UPA, la CFDT, la CGC et la CFTC) double les taux de cotisation de l'assurance chômage des employeurs (3,6 % à 7,4 %) et des salariés

⁴⁵ La Cour des comptes signale ainsi que, à la suite de ces accords, la catégorie des "services annexes du spectacle", marginale en 1999 (40 entreprises recensées), devient vite importante (303 entreprises, au premier semestre 2002).

⁴⁶ Renaud Donnedieu de Vabres, Conférence de presse, 5 mai 2004.

(2 % à 4,2 %) du secteur, en rupture avec le principe d'unicité et de solidarité qui constitue un des fondements du système de protection sociale. C'est pourquoi, il faut, au cours de l'été 2002, le vote d'un amendement à la loi sur les contrats jeunes présentée par François Fillon. On peut aussi faire supporter le coût de cet usage prioritairement par les employeurs afin de les inciter à transformer les emplois d'intermittents en permanents en accentuant le coût proportionnellement au poids des intermittents dans la masse globale des emplois⁴⁷.

Favoriser les plus actifs

Face à la faible efficacité des mesures précédentes, l'Unedic définit des critères favorisant les plus actifs revenant sur les premières décennies au cours desquelles les conditions d'éligibilité sont devenues progressivement moins rigoureuses ; le seuil d'éligibilité est ainsi passé de 1 000 heures en 1969, à 520 heures en 1979, puis 507 heures en 1984⁴⁸.

Le protocole de 2003 constitue, de ce point de vue, un retournement essentiel car en demandant aux intermittents de faire 507 heures en 10 mois (pour les techniciens) ou en 10,5 mois (pour les artistes), l'Unedic vise une masse considérable d'intermittents accumulant difficilement le volume d'heures nécessaire. Une étude de 2002 montre que, pour l'annexe 10, la moitié des allocataires présente une durée d'affiliation comprise entre 507 et 523 heures (soit un écart de seulement deux cachets de 8 heures) (Roigt, Klein 2002, 49). Cette fragilité est accentuée par le fait qu'un grand nombre d'entre eux réalise, in extremis, les derniers cachets, au cours des dernières semaines qui précèdent la « date anniversaire » (date qui clôt la période des 12 mois). Le passage de 12 mois à 10,5 mois exclut ainsi potentiellement une grande partie des intermittents ; mécaniquement, cela revient à leur demander de faire 579 heures en 12 mois, soit bien plus que ce que beaucoup peuvent accumuler⁴⁹. Une autre modification supprime la date anniversaire fixe au profit d'une date anniversaire "flottante". Elle accentue les incertitudes des intermittents, notamment des plus "fragiles" (Menger, 2005 ; Corsani, Lazzarato, 2008, 193 et suiv.).

Le passage des 507 h en 10 mois ou 10,5 mois constitue une élévation considérable de la barrière à l'entrée (et au maintien) dans les champs du spectacle. Au 31 décembre 2004, près de la moitié des demandeurs d'emploi des métiers artistiques relèvent du régime de l'intermittence mais 33 % n'ont pas d'indemnisation. Parmi les artistes dramatiques 56 %

⁴⁷ "(...) la mise en oeuvre d'une logique assurantielle permettant de faire varier les taux de cotisation en fonction de l'importance du recours des différents employeurs au travail intermittent, continue d'apparaître aux yeux de la Cour comme une perspective souhaitable." (Cour des comptes, *Rapport 2008*, p. 99).

⁴⁸ "Il suffit de participer à un tournage pendant un mois, comme aide de plateau par exemple, pour entrer dans le champ." (Roigt, Klein, 2002, 40).

⁴⁹ Dans leur rapport, Mrs Roigt et Klein préconisent de passer de 507 h à 606 h (sur 12 mois) tout en réduisant le montant et la durée des indemnisations.

relèvent de l'intermittence, 10 % du régime général et 33 % n'ont pas d'indemnisation et 1 % relève d'autres régimes spécifiques⁵⁰.

Faire respecter les règles

Depuis 2003, les entreprises employant des intermittents sont devenues une des cibles prioritaires des organismes de lutte contre le travail illégal (les principales infractions sont le travail dissimulé et l'abus de CDD) et des administrations publiques regroupés dans la DILTI⁵¹. Ce secteur est en effet réputé pour son taux important de non respect de la loi. Dans son rapport de 2007, sur la période du 1^{er} semestre 2007, la commission nationale de lutte contre le travail illégal "fait état d'un taux d'infraction de 20,8 % pour les entreprises du spectacle (...) ce qui [le] place (...) derrière le gardiennage" (Daugareilh, 2008, 93). La Cour des Comptes souligne, en 2010, que "la part relative des intermittents du spectacle parmi les dossiers de fraude analysés était nettement supérieure à leur part dans la population indemnisée ; le poids des préjudices liés à ces fraudes dans le total des préjudices identifiés était, de même, nettement supérieur à la proportion des allocations versées aux intermittents dans le total des prestations réglées."⁵²

Les organismes publics sont donc incités à veiller à l'application de la réglementation en vertu du principe selon lequel les "règles portant sur des obligations sociales sont prioritaires en droit, et prévalent donc sur tout autre engagement." (Auclaire, 2005, 13). Ce contrôle doit permettre de combattre l'évasion fiscale ; au début des années 1980, les auteurs du rapport de l'IGAS l'évaluent déjà à plus de 85 % du potentiel au bénéfice des URSSAF (Roussille, Sciortino, 1985). Il doit aussi obliger les employeurs à respecter l'ensemble de la réglementation sociale et fiscale et les inciter à une plus grande professionnalisation de leurs entreprises. Les organismes de contrôle vérifient la réalité d'une relation salariale qu'ils mettent en doute quand l'intermittent a fondé sa compagnie, ce qui conduit à des traits particuliers : lui-même et/ou des membres de sa famille sont membres de l'association support de la compagnie ; le siège de cette dernière est à son domicile privé ; le nom de la compagnie intègre le sien ; il a la signature du chéquier et assume l'administration, etc. Le ministère de la Culture est incité à veiller au respect des textes encadrant la délivrance de la licence d'entrepreneur de spectacle. Les différents organismes sont aussi incités à croiser leurs différents fichiers.

⁵⁰ ANPE, *Les demandeurs d'emploi des métiers des spectacles*, Observatoire de l'ANPE – Les essentiels, multigraphié, 2005, p. 16.

⁵¹ Délégation interministérielle à la lutte contre le travail illégal.

⁵² Cour des comptes, *Rapport public 2010*, p. 211.

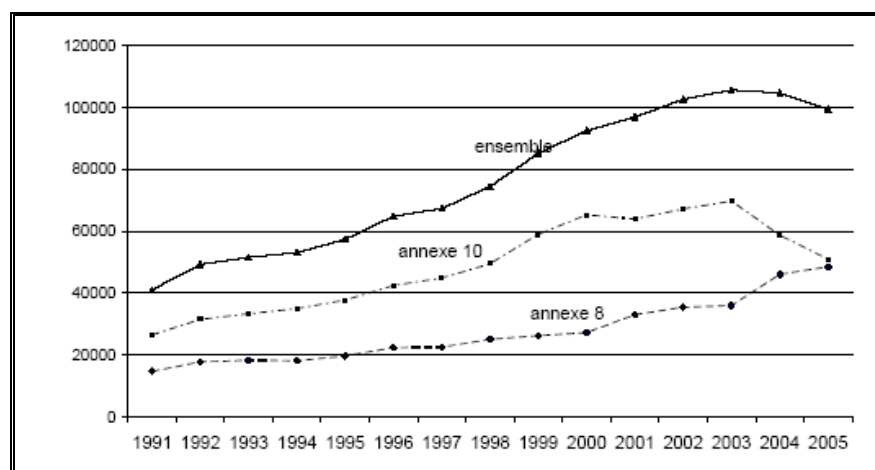
3. Un monde opaque et rétif

Si on considère les principaux indicateurs utilisés pour juger de l'état du régime et de la réussite de ces réformes, on peut considérer que, du point de vue des gestionnaires de l'Unedic, ces dernières se révèlent globalement inefficaces.

D'une part, la croissance démographique ne semble pas véritablement inversée. Après les années 1980 et 1990, une réduction de la croissance des effectifs est engagée dès l'année 2002⁵³, probablement liée à la stagnation des budgets culturels publics qui ne peuvent soutenir une croissance de l'offre. Le protocole de juin 2003 accentue ce processus. L'ANPE indique que la part des demandeurs indemnisés au titre de l'intermittence passe, au cours de l'année 2004, de 57 % à 49 % alors que la part des non indemnisés passe de 25 % à 33 %. Comme le dit l'auteur du rapport, ces évolutions "constituent sans doute la traduction pratique de la réforme du statut de l'intermittence entrée en vigueur le 1^{er} janvier 2004"⁵⁴. Mais, les effectifs ont tendance à remonter dès l'année 2005 pour retrouver, en 2007 un effectif proche de celui de 2003 (Charpin et alii, 2008).

La réforme de 2003 est aussi l'occasion d'une transformation des équilibres internes. La spécialisation des annexes (8 pour les techniciens et 10 pour les artistes) se traduit par le transfert d'une partie des bénéficiaires de l'annexe 10 vers l'annexe 8 et un effondrement des effectifs de la première; entre 2003 et 2005, ces derniers baissent de 20 000 personnes (Tableau 3 - ci-dessous).

Tableau 3. Effectifs des intermittents indemnisés



Source du tableau. *La gestion du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle*, Rapport public de la Cour des comptes, février 2007, p. 233. La courbe s'arrête à 2005. Depuis elle s'est redressée.

⁵³ ANPE, *Les demandeurs d'emploi des métiers des spectacles*, Observatoire de l'ANPE – Les essentiels, multigraphié, 2005, p. 7

⁵⁴ ANPE, *Les demandeurs d'emploi des métiers des spectacles*, Observatoire de l'ANPE – Les essentiels, multigraphié, 2005, p. 16

D'autre part, le déficit reste toujours aussi massif et, au sein du régime général, les intermittents occupent une place considérée comme étant surdimensionnée. Ils représentent 4,15 % de l'effectif total, 5,89 % des prestations versées et 0,8 % des prestations versées. En 2007, la Cour des Comptes note que la conjonction du "ralentissement de la croissance des dépenses et de l'augmentation des recettes a conduit à une stabilisation du déficit en 2005 : celui-ci a augmenté de 14 M€ en données brutes, passant de 965 M€ en 2004 à 979 M€ en 2005. (...). Ce dernier demeure néanmoins à un niveau élevé, les prestations représentant près de six fois le montant des cotisations perçues au titre des annexes 8 et 10."⁵⁵

En 2008, la Cour des Comptes souligne que "(...) la situation du régime des intermittents du spectacle a continué à se dégrader et aucune suite n'a été donnée à ses recommandations visant à remédier aux principaux défauts des deux dispositifs"⁵⁶ et que les effets de la réforme du 26 juin 2003 "sont désormais épuisés"⁵⁷. En effet, la modification durable du régime se heurte à une série de difficultés.

La difficulté des partitions.

Le travail de partition entre les secteurs et/ou les métiers éligibles ou non est incertain. De la même manière que, dans leur analyse de la constitution des catégories socioprofessionnelles, Desrosières et Thévenot (1992) montrent l'importance de la définition des groupes et la difficulté à opérer des découpages, notamment quand ces groupes sont proches, la constitution de nomenclatures d'activité reposant sur des critères clairs, stables, et qui pourraient être utilisés de manière homogène par les acteurs concernés (intermittents, entreprises, administrations culturelles, administrations de l'Unedic), afin d'opérer des distinctions entre création et action culturelle ou art et technique, est problématique.

"Il [le rapport Charpillon] dit que seuls le chef décorateur et son premier assistant exerceraient des fonctions proches de l'acte créateur. C'est faux. Que M. Charpillon aille sur un tournage ! Le premier assistant, à 85 %, passe son temps à gérer des affaires administratives - gérer les plannings, etc. En revanche, le peintre-assistant qui réalise un trompe-l'œil, et que M. Charpillon renverrait bien chez les intérimaires, effectue un vrai travail artistique."⁵⁸

Des choix opérés en fonction de certaines catégories.

Le déficit repose aussi sur des choix opérés par les responsables de l'Unedic qui tend à favoriser les professionnels les plus reconnus. Entre 2003 et 2007, période de baisse des

⁵⁵ Cour des Comptes, 2007, *Rapport de la Cour des Comptes 2007*, p. 231.

⁵⁶ Cour des Comptes 2008, *Rapport de la cour des Comptes 2008*, 2^{ème} partie, 98.

⁵⁷ *idem*.

⁵⁸ Samuel Churin [porte-parole de la CIP-IdF], propos recueillis par Clarisse Fabre, *Le Monde*, 5 septembre 2004.

effectifs indemnisés, le montant journalier d'indemnisation augmente de 29 % (Charpin et alii, 2008, 5)⁵⁹.

Comment contrôler le travail illégal ?

Le contrôle du travail illégal se heurte à une série d'obstacles. D'une part, s'il est relativement aisé pour les grandes entreprises de l'audiovisuel (elles emploient d'ailleurs, directement, peu d'intermittents) ou les principales institutions artistiques, il se révèle plus difficile dans le cas des petites structures (boîtes de production sous-traitantes dans le cinéma et l'audiovisuel ; compagnies indépendantes de théâtre et de danse). Leur activité est mobile, souvent de courte durée (les représentations durent une semaine, voire moins) et ces structures travaillent dans des rythmes et temporalités (le soir, le week-end, pendant les vacances, etc.) en décalage avec celui, habituel, de nombreux fonctionnaires.

D'autre part, il existe des contraintes plus politiques. Les administrations culturelles, compte tenu de leurs systèmes de valeurs, de leurs intérêts spécifiques et de leur proximité avec les secteurs qu'elles administrent, envisagent difficilement leur activité répressive. Les auteurs du rapport commun IGF, IGAS, IGAC (Charpin, 2008) signalent qu'au moment de leur mission (été - automne 2008), les DRAC n'ont informé la DMDTS d'aucun projet de suspension de subvention pour non respect de la législation (la loi date pourtant d'août 2005). Pour des raisons d'ordre public, personne n'envisage sérieusement que, au moment du festival d'Avignon, les services du ministère du Travail inspectent systématiquement tous les lieux et spectacles du Off Avignon⁶⁰, au sein duquel, pourtant, l'absence de respect de la réglementation est massive, permanente et structurelle. L'activité de contrôle est donc davantage un signe, maintenant une certaine pression, qu'une politique dont ses initiateurs attendent une grande efficacité.

"Si on veut créer [rires] le mouvement des communards dans la version théâtrale, c'est exactement ça qu'il faut faire. Mais je pense qu'en terme de sécurité publique, il y a aucun préfet. Enfin, moi, je conseillerais jamais à aucun préfet de faire ça. (...) Oui, je pense qu'il faut maintenir le programme de lutte contre le travail illégal parce que c'est un signe, mais je ne pense pas qu'on puisse en attendre des résultats fabuleux." (Julien. Responsable DMDTS. Paris. 13-06-2007)

⁵⁹ Les auteurs du rapport notent que, dans la même période, l'indice des prix à la consommation a augmenté de 8 %, soulignant implicitement un (autre) "privilège" accordé aux intermittents indemnisés.

⁶⁰ A partir du début des années 1970, parallèlement à la programmation du festival d'Avignon (désigné comme le In, sur le modèle de la partition de la programmation à Broadway), émerge une programmation qui n'est pas contrôlée par la direction de ce dernier. Au départ, le Off Avignon est le fait de metteurs en scène locaux (André Benedetto, Gérard Gélès), portés à la contestation politique et à celle de l'institutionnalisation du festival. Progressivement, avec le développement du festival officiel, de la constitution de la ville comme pôle touristique attirant une masse de touristes, Avignon Off rassemble une extrême diversité de spectacles (du café théâtre au théâtre d'avant-garde ou se pensant comme tel) dans les formes les plus brutales de dérégulation économique et sociale. D'une part, n'importe quel propriétaire peut louer, à un tarif élevé, un lieu (cave, garage, etc.) faisant office de lieu de spectacle. D'autre part, le non respect des règles (sociales, de sécurité, etc.) est assez récurrent.

4. Stratégies adaptatives et jeu avec la règle

Dans leurs usages du régime, les différents acteurs usent de ce que les sociologues nomment le *jeu avec la règle* quand de nombreux professionnels (quand ils ne se contentent pas d'allusions, de sous-entendus ou de sourires en demi-coins) n'hésitent pas à évoquer (les appareils enregistreurs étant fermés) la "magouille" ou la "fraude". On peut ainsi établir une typologie des comportements constitutifs de ce jeu (Menger, 1994) : stratégiques quand l'intermittent choisit, avec discernement, ses engagements dans le cadre d'une stratégie de la rareté ou dans l'attente de la concrétisation d'un projet plus intéressant que les projets immédiats ; opportunistes quand l'intermittent choisit de ne travailler que le nombre de jours nécessaires à son maintien dans le système ; déviants quand l'artiste travaille constamment mais ne déclare qu'une partie de cette activité afin de ne pas modifier sa situation du point de vue des organismes sociaux ou pour cumuler prestations sociales et rémunérations non déclarées.

Dans la mesure où ce jeu n'est possible que dans une logique inégalement coopérative entre les employeurs (privés, publics, associatifs), qui visent à externaliser le plus massivement le coût salarial, et leurs employés, on peut distinguer les comportements (et la manière dont ils sont vécus, interprétés et justifiés) en fonction des pôles. Ainsi, la permittance est davantage le fait des entreprises (marchandes ou non) des secteurs audiovisuels et cinématographiques. Les permittents sont des salariés inscrits dans le régime, mais travaillant en permanence pour leur employeur (chaîne de télévision ; boîtes de production ; etc.) par une suite ininterrompue de CDD. Cette situation donne d'ailleurs régulièrement lieu à des jugements qui requalifient en CDI certains contrats précaires (quand ils s'accumulent sur une longue période). Elle a même conduit Alain de Greef, directeur des programmes de Canal +, à être condamné, en première instance, par la Cour d'Appel de Paris (novembre 2000)⁶¹. Au sein de ce pôle, ces pratiques sont davantage imposées qu'elles ne sont négociées par les directions d'entreprise et participent de leur rentabilité.

En revanche, au sein des compagnies indépendantes le jeu avec la règle est à la fois nécessaire aussi bien pour les intermittents que pour les compagnies elles-mêmes (et leurs directeurs artistiques) qui ne pourraient pas proposer de projets artistiques sans cela, et négocié entre les intermittents et les directeurs artistiques (eux-mêmes intermittents). On peut appréhender les pratiques sur un continuum allant des plus légales (le siège social de la

⁶¹ La permittance est aussi le fait des entreprises publiques. En 2003, au cours d'une émission de France Inter consacrée à l'intermittence, la standardiste chargée de la réception des appels intervient pour décrire sa situation de permittente.

compagnie n'est plus au domicile de son directeur artistique afin d'échapper à l'imputation de gestionnaire de fait et maintenir le statut de salarié de ce dernier) aux plus déviantes qui consistent, par exemple, pour un intermittent à acheter un ou plusieurs cachets afin de pouvoir atteindre son volume minimal requis d'heures déclarées⁶². Ces comportements, dont il est difficile d'estimer l'importance précise (i. e. la part exacte, de ce qui relève de ce jeu, dans le volume des cachets et des heures déclarées), sont quasi systématiques et ce d'autant plus que l'on se rapproche des fractions atteignant difficilement le seuil des 507 heures.

Ces fractions s'apparentent aux "intellos précaires" qui vivent "totalement ou partiellement dans l'illégalité" (Rambach, Rambach, 2001, 119)⁶³. Ces comportements relèvent alors de cette "fraude forcée" par laquelle les acteurs sociaux "ne transgressent les règles fixées par l'État que parce qu'ils se heurtent à des contraintes imposées par les catégories édictées par l'État et qui sont telles que la transgression devient la seule solution possible." (Garcia, 1997, 91)

Ce jeu avec la règle est aussi un indicateur d'intégration professionnelle en soulignant, d'une part, l'appartenance à des réseaux qui permettent ce jeu coopératif et, d'autre part, la maîtrise technique des règles du régime (on ne peut jouer avec des règles que si on les maîtrise parfaitement). Il constitue une des dimensions essentielles des stratégies adaptatives des intermittents qui expliquent que, quelles que soient les évolutions réglementaires, l'intermittence n'a cessé de se généraliser et les effectifs de croître.

La perception de ces comportements est profondément ambivalente. Pour une part, dans l'univers des compagnies et de la petite production, le jeu avec la règle n'est pas perçu comme une fraude, notamment parce qu'il est vécu comme une nécessité et ne vise pas à un enrichissement personnel ou à l'accentuation de la rentabilité des entreprises. Le réalisme, l'utilitarisme n'ont de sens que parce qu'ils permettent de s'inscrire dans un registre vocationnel. Les intermittents concernés argumentent sur le fait qu'ils travaillent beaucoup, qu'ils n'accumulent pas de prestations importantes. Ce sont ces présupposés qui conduisent les membres de cet univers à penser le jeu avec la règle comme relevant de la fraude uniquement quand il est le fait des industries culturelles qui ne visent qu'à accroître leur rentabilité. Mais, d'autre part, ce jeu n'est jamais totalement assumé car il peut aussi être perçu comme la manifestation de la recherche d'un intérêt personnel, en contradiction avec les valeurs morales portées par ces groupes souvent portés à la critique sociale et éthique du monde.

⁶² L'intermittent verse une somme en liquide à un employeur dont il est proche, ce dernier établissant une déclaration d'activité avant la date limite de calcul de l'éligibilité de celui-ci au régime.

⁶³ Ces deux auteures évoquent les "intellos voyous".

"Moi, je ne rentre pas dans ce jeu là. Déjà, je trouve ça super qu'on soit, qu'on soit aidé. Donc, je travaille tout ce que je peux, parce que c'est mon métier et parce que j'aime ça. Et puis j'envoie aux Assedic et puis voilà l'Unedic me dit : vous avez droit à ça. Et je fais pas. Mais effectivement, je sais qu'on a pas le droit de ceci, si on a fait cela.. Comme quoi, il ne faut pas faire ceci si on veut obtenir ceci. Enfin, moi je veux pas rentrer dans tous ces détails. Du coup, je passe pas mon temps. Mais je sais qu'il y en a qui le font, qui calculent aux heures près, qui ont peut-être besoin de le faire aussi" (Gilberte. Musicienne. Responsable d'une section SNAM d'un orchestre classique. Lyon. 19-01-2010)

Enfin, les intermittents sont confrontés aux modifications de la perception de ce jeu par les autres acteurs. Pendant une longue période, le jeu avec la règle relève d'une "déviance secrète" (Becker 1985), acceptée, organisée, soutenue par tous les membres des champs artistiques, administratifs et politiques concernés. Mais, au fur et à mesure de la publication des rapports, recherches et articles de presse, cette forme de déviance est de plus en plus connue et de nombreux intermittents apparaissent comme de simples fraudeurs. Les débats portent alors moins sur la réalité de ce jeu que sur la désignation des groupes ou des secteurs qui le feraient par intérêt économique ou par obligation. On est moins dans la reconnaissance de l'acte déviant que dans sa qualification.

La radicalité de la crise de juin 2003 s'explique aussi par le fait qu'elle accule les plus fragiles à frauder davantage s'ils veulent rester dans le cadre professionnel ce qui, d'une part, les menace d'être toujours davantage étiquetés comme de simples fraudeurs et, d'autre part, entre toujours plus en contradiction avec certaines des valeurs dominantes dans les champs artistiques. Dans des espaces où dominant les dimensions vocationnelles et d'engagement, faites d'ascèse, de désintérêt, les stratégies visant (parfois « à tout prix ») au maintien dans le cadre de l'intermittence sont en permanence menacées d'apparaître comme un simple cynisme à l'opposé des valeurs fondatrices que rappellent certains des plus anciens et des plus reconnus.

"Ça ne me gêne pas d'être sifflée, on n'est pas là que pour se faire applaudir. Ce qui est grave, c'est de parler contre sa conscience. On ne va pas accepter que les intermittents meurent, mais on ne peut accepter qu'ils se tuent eux-mêmes. (...) La fraude des petits, si elle n'est pas économiquement très importante, engendre un dégât moral. C'est terrible et éthiquement contre-productif. On ne peut pas tout le temps botter en touche"⁶⁴.

Le jeu avec la règle et sa perception soulignent aussi une coupure entre des générations, qui résulte d'états différents des champs de production. Les membres des générations les plus anciennes, du moins ceux qui sont toujours présents, soulignent souvent que, au moment de leur entrée dans ces champs, l'intégration dans le régime n'est pas un objectif en soi, le métier et l'activité constituant la référence centrale.

"Je sais plus précisément quand je suis rentré dans le régime parce que jamais à cette époque là la question se posait de rentrer dans le régime ou pas. Quelque part on voulait faire un métier, moi je voulais faire de la lumière, puis un jour on m'a dit « ben voilà, comme vous ne travaillez pas, vous avez droit à

⁶⁴ Ariane Mnouchkine cité, in Alexandra Ducamp, "Mnouchkine ne se rend pas", *La Provence*, 12 juillet 2003.

une assurance chômage, si vous avez fait vos heures. » Et à un moment donné j'ai regardé et j'avais le nombre d'heures, mais bon... L'intermittence existait, mais on ne cherchait pas à... (...) On cherchait à travailler. On cherchait à travailler, on ne cherchait pas à rentrer dans le régime particulièrement. Moi je n'ai pas cherché à rentrer particulièrement dans le régime. Il y avait plus de travail, on était moins nombreux (...)" (Bernard. Cadre technique. Avignon In. 24-07-2004)

Les membres des compagnies manifestent donc une profonde ambivalence⁶⁵ en reconnaissant que, tous à des degrés divers, ne respectent pas les règles mais en affirmant la nécessité de distinguer l'acceptable de l'inacceptable, en engageant des principes incertains de justice.

"(...) on arrange un peu l'intermittence aussi. Enfin, c'est ce fonctionnement qui veut ça aussi. On est dans quelque chose de très mouvant où la notion de salariat c'est très compliqué, sur les déclarations, sur tous les jours de travail, sur les modes de calcul, jouer avec son taux, faire ses heures, dépanner quelqu'un qui est vraiment dans la merde, enfin des choses comme ça qui... Après, il y a dépanner quelqu'un qui est vraiment dans le merde, et il y a abuser du système, et c'est pas la même chose." (Khadra. Administratrice de production. Saint-Étienne. 13-12-2010)

B. La montée des conflits

Les projets de modifications du régime se heurtent aux mobilisations successives qui interdisent ces réformes (c'est le cas jusqu'en 2002) ou qui en limitent la portée en imposant des dispositifs qui les neutralisent en partie. Le protocole de 2003 est certes validé par l'État mais ce dernier met progressivement en place, dans les années suivantes, des dispositifs (fonds de solidarité provisoire en mai 2004 ; Allocation du fonds transitoire - AFT- en 2005 ; fonds de professionnalisation en 2006) permettant de "rattraper" plusieurs milliers intermittents qui, autrement, auraient pu être définitivement exclus.

Les gestionnaires de l'Unedic, les dirigeants des administrations publiques se heurtent en effet à la lutte des groupes mobilisés qui prend, au fil des ans, une intensité croissante. Jusque vers le début des années 1980, le régime ne constitue pas un véritable objet de conflit même si on constate la constitution progressive de l'intermittence comme problème public (1). Le conflit de 1991 introduit une phase cyclique et répétitive de luttes, jusqu'en 2002 (2). La crise de 2003 inaugure une phase plus radicale de tensions (3).

1. La constitution progressive d'un problème public : les années 1980.

Dans les années 1970, le régime ne soulève pas de difficultés particulières et les syndicats de la FNSAC manifestent leur satisfaction. En 1974, la direction du SFA déclare que, à

⁶⁵ Cette ambivalence est présente chez de nombreux autres acteurs (fonctionnaires, professionnels permanents, etc.) pour lesquels le régime constitue un des facteurs essentiels au dynamisme de la production théâtrale en France : "C'est plutôt le côté tonneau des Danaïdes qui moi me paraît effrayant (...) Finalement, je vous dirais, si je veux être complètement franc... Apparemment plus personne n'accepte les inconvénients de la vie d'artiste. Tout le monde veut être assuré du chemin qu'il trace dès l'âge de 18 ans. Mais au fond ce système...qui aide à vivre et à survivre un certain nombre de gens et qui n'empêche pas leur élimination - ou ce sont les plus tenaces et les plus doués qui restent - finalement, moi je n'arrive pas à le trouver intrinsèquement mauvais, car c'est une richesse pour le théâtre français." (Wladimir. Ancien responsable de la DMDTS. Paris. 3-10-1995).

l'exception notoire du secteur des théâtres municipaux en régie directe, "L'allocation publique (chômage d'État) aussi bien que le régime d'assurance-chômage (ASSEDIC) sont appliqués convenablement dans l'ensemble de nos activités"⁶⁶.

Il existe néanmoins des problèmes d'emploi dans les secteurs du spectacle. En 1960, la revue *Arts* mentionne un déséquilibre massif du marché du travail⁶⁷. En 1965, au cours des deuxièmes rencontres d'Avignon, Gabriel Garran, metteur en scène important de la décentralisation théâtrale parisienne (il est implanté à Aubervilliers depuis les années 1950), déclare qu'il "regrette de devoir trop souvent, à Aubervilliers, décourager les vocations en raison du chômage endémique qui règne dans la profession" (Poirrier, 1997, 155). Mais cette situation n'apparaît pas dans les statistiques de chômage car elle concerne probablement des catégories peu professionnalisées qui, compte tenu du haut niveau d'éligibilité, ne peuvent pas bénéficier du régime ; il faut, dans ces premières années, 1 000 heures déclarées d'activité.

Vers la fin des années 1970, en raison de la dégradation de l'emploi des comédiens, la FNSAC engage des négociations avec l'Unedic qui débouchent sur un accord modifiant l'annexe 10 et pour lequel le SFA déclare avoir " obtenu satisfaction à peu près sur tous les points"⁶⁸ mais sans que ses dirigeants ou ceux du CNPF en anticipent les effets ultérieurs (Grégoire, 2009)

A partir des années 1980, confrontés à un chômage de masse, les dirigeants de l'Unedic s'orientent vers une libéralisation des marchés du travail. Leurs préoccupations gestionnaires ainsi que le poids des théories relatives à la "désincitation au travail" débouchent sur une série de réformes : réduction des droits à l'indemnisation ; généralisation des politiques dites "actives" qui se traduisent souvent par l'imposition de l'obligation d'accepter des emplois plus précaires ; transfert d'une partie des chômeurs vers d'autres dispositifs et sources de revenu. Ces réformes conduisent à la généralisation de droits différenciés et, à l'exception des plus hauts salaires, à la baisse de la couverture (Daniel, 1998). Les responsables de l'Unedic veulent donc modifier le régime de l'intermittence qui connaît alors une forte croissance.

Ce dernier commence à devenir un objet de débats, mais limité aux sphères gestionnaires et syndicales avec la mise en place d'instances de concertation et la commande des premiers rapports. En 1982, le ministère de la Culture décide d'un dispositif de concertation sur les

⁶⁶ *Plateaux*, n° 45, juillet 74, p. 10.

⁶⁷ "Il existe à Paris 10 000 artistes dramatiques. Les scènes du boulevard ne peuvent utiliser que 700 comédiens chaque année. Mais Paris compte 250 cours d'art dramatique dont 4 par correspondance et 5 800 élèves y sont inscrits. En province, il existe 23 Conservatoires ou Ecoles Nationales qui forment 500 élèves." *Arts*, 20 janvier 1960 in *Théâtre Magazine*, n° 4, janvier-mars 2000, p. 76.

⁶⁸ *Plateaux*, n° 76, novembre – décembre 1979, p. 19. Le seuil d'éligibilité descend à 520 h ou 60 cachets.

intermittents avec une mission présidée par Robert Sandrey (responsable du SFA et signataire de l'accord de 1969 sur la mise en place des annexes) qui rend, fin 1984, un rapport avec diverses préconisations, dont celle du "Guichet Unique" (Sandrey, 1984). En 1983, l'IGAS rend un rapport sur le fonctionnement du GRISS pour examiner la faisabilité de ce même guichet unique et le ministre de la Solidarité et des Affaires Sociales confie une mission au directeur de l'ANPE spectacle de Paris sur la mise en place d'un guichet unique et l'institution d'un dispositif de régulation du revenu des intermittents. En 1985, deux autres membres de l'IGAS rendent un rapport d'ensemble consacré à l'intermittence qui en souligne les difficultés et les dérives (Roussille, Sciortino, 1985).

En écho à ces rapports et critiques, les articles dans la revue du SFA sont plus nombreux, plus développés et souvent en première page. Leur tonalité change ; ils deviennent plus virulents pour dénoncer la politique de l'Unedic et du patronat⁶⁹. En 1983 comme en 1984, à l'occasion de négociations concernant les annexes⁷⁰, la FNSAC, parfois avec la FTILAC⁷¹ (c'est le cas en mars 1984), organise une série de mobilisations : manifestations devant les locaux du CNPF, délégations auprès du ministère de la Culture, voire journées de grève (20 janvier et 17 mars 1983 ; 15 mars 1984).

Les débats restent néanmoins confinés aux responsables paritaires, étatiques et syndicaux. Ils sont essentiellement d'ordre gestionnaire en visant à améliorer le fonctionnement de ce régime particulier dans plusieurs directions (réduction du déficit ; lutte contre les fraudes ; rationalisation et simplification des procédures et des dispositifs) et sont globalement absents des espaces publics et de médiatiques.

Du côté de la recherche, si les études commencent à décrire des phénomènes de précarisation des professions artistiques ou le mécanisme de l'assurance chômage, les catégories d'intermittence et d'intermittents restent ignorées ; l'intermittence n'apparaît pas comme problème spécifique ni les intermittents comme un "groupe" particulier. C'est le cas aussi bien des textes publiés à l'occasion de la 4^{ème} conférence internationale de l'économie de la culture - Avignon 12-14 mai 1986 - (Benghozi, Moire, 1989 ; Lefebvre, 1989) que de l'analyse de Dominique Schnapper sur le chômage (Schnapper, 1981). Cette absence peut aussi relever de l'euphémisation et du déni. En 1992, Robert Abirached, que ses diverses

⁶⁹ "NOTRE interprétation est partagée par les Ministères de l'Emploi, de la Culture, de la communication : elle doit être pour le moins crédible. SEULE l'administration de l'Unedic la conteste. Mais l'administration de l'Unedic se retranche derrière le caractère paritaire – donc souverain – de l'Organisme qu'elle est censée représenter pour ne retenir – et imposer – que les positions d'une des parties : le CNPF." (*Plateaux*, n° 93-94, juillet - octobre 1983, p. 1).

⁷⁰ En 1983, cet organisme décide la diminution de la partie variable de l'allocation (32 % contre 42 % du salaire journalier de référence) mais maintient la partie fixe, avec une forte augmentation de la franchise.

⁷¹ Fédération du secteur culturel de la CFDT.

positions (universitaire et fondateur de l'un des instituts d'études théâtrales, il a écrit de nombreux articles dans diverses revues ; il a été membre de diverses commissions ; après 1981, il devient directeur du théâtre et, à ce titre, contribue l'expansion du théâtre public qu'il a revendiqué dans la période précédente) ont conduit à une connaissance fine de ce champ artistique consacre un ouvrage au théâtre public. Il évoque, de manière marginale, l'intermittence et, mentionnant la situation des compagnies de théâtre et les formes déjà existantes de précarité de leurs membres, signale, dans une formule euphémisante, qu'on "devine que le système d'indemnisation du chômage des artistes-interprètes, tel qu'il fonctionne, joue un rôle essentiel dans leur existence." (Abirached, 1992, 143). Les recherches de Pierre-Michel Menger et ses premières publications (1989, 1991) constituent, de ce point de vue, une rupture⁷².

2. Le caractère cyclique des luttes : 1991 – 2002.

A partir de l'automne 1991, la situation se modifie. L'intermittence devient l'objet de débats publics. Pour user du vocabulaire de Bruno Jobert, si jusqu'à la fin des années 1980, la question de l'intermittence reste dans le cadre des arènes des politiques publiques (i.e. l'espace des négociations), à partir de 1991, cette question pénètre les forums (i.e. l'espace des débats relatifs aux politiques publiques) (Jobert, 2000).

L'accès à l'espace public est aussi accéléré par la dénonciation de certaines situations - notamment celles de vedettes bénéficiant d'aides excessives -, qui permet de constituer le régime en tant qu'objet de scandale (De Blic, Lemieux, 2005) ; à l'automne 1991, dans *Le Figaro*, Maurice Gruson (représentant du CNPF à la présidence des ASSEDIC Paris) dénonce des stars bénéficiant d'allocations excessives⁷³. A ce moment là, le CNPF manifeste plus explicitement sa volonté de reformer, voire de supprimer, le régime. Au cours de la réunion de l'Unedic du 23 septembre 1991, Jean Louis Giral (président de la commission sociale du CNPF) "a beau jeu de souligner que les cotisations versées par les professions du spectacle s'élèvent à 537 millions de francs, à comparer aux 2,35 milliards de francs d'indemnités

⁷² La relative inexistence du "problème" et de la catégorie se retrouve dans les bases documentaires. En 1993, dans l'index matière du centre de documentation du DEP (consulté, à ce moment, là pour un lointain travail), il n'y a pas d'entrée concernant les intermittents. Les textes actuellement indexés datent, pour la plupart de la période qui débute en 1992. Une consultation plus récente de la base bibliographique du ministère de la Culture (CAPADOCE) indique, pour le terme "intermittent", 50 références dont une de 1977, une de 1985, une de 1987 et les autres pour la période 1992 et suivante. Le terme "intermittence" donne 50 références, la première datant de 1994. http://capadoce.ext.culture.fr/capadoci/jsp/system/win_main.jsp, consulté le 20 juillet 2010.

⁷³ *Le Figaro*, 25 septembre 1991.

versées par l'Unedic ou, encore, de faire observer que ces dépenses représentent un quart du déficit du régime (..)".⁷⁴

Ces critiques et les projets de réforme entraînent, ce même automne, de nouvelles mobilisations (manifestations, fermeture de théâtres le 10 octobre 1991) qui sont l'occasion de l'apparition des premières coordinations régionales : la CRISA (Coordination Régionale des Intermittents du Spectacle d'Aquitaine) ; la CLYPS (Coordination Lyonnaise des Professionnels du Spectacle). S'enclenche, à partir de cette période, un processus dont la plupart des observateurs pointent le caractère répétitif.

Dans un premier temps, à l'approche du renouvellement des annexes 8 et 10, la remise en cause plus ou moins radicale du régime par l'Unedic et les deux organisations qui la dirigent (le CNPF devenu ensuite Medef et, depuis 1992, la CFDT) conduit certains acteurs et commentateurs à annoncer ou à appeler à la lutte ; en mars 2003, une revue professionnelle évoque ainsi une "veillée d'arme"⁷⁵. Dans cette phase, le degré de mobilisation est largement indexé au degré d'appréhension de la menace représentée par les réformes ou les projets de réforme. Plus la menace semble lointaine, incertaine et floue, plus les stratégies adaptatives semblent possibles, moins les intermittents se mobilisent, à l'exception des individus les plus militants. En 2002, l'augmentation des cotisations sociales provoque certes les protestations des organisations d'employeurs et celles de la plupart des organisations syndicales de salariés, mais la grande majorité des intermittents montre une réelle indifférence. Leur mobilisation est d'ailleurs très faible ; le 22 juillet 2002 la manifestation organisée par la FNSAC, à Avignon, ne réunit que 200 à 300 personnes. Dans la mesure où les cachets sont l'objet de négociations adaptatives permanentes, il est assez facile de définir un salaire net, à charge pour l'employeur de définir en conséquence un niveau de salaire brut, sans compter que pour de nombreux intermittents, ce qui reste déterminant c'est le nombre d'heures et/ou de cachets, les variations entre salaire net et brut les laissent relativement indifférents quels qu'en soient les effets ultérieurs⁷⁶. Comme l'indique un technicien intermittent, très professionnalisé mais qui travaille dans des productions à petits budgets, dans ces dernières, "(...) on ne sait plus très bien ce qu'on négocie. Alors après, dès qu'il y a quelques pour cents en moins, on ne s'en aperçoit pas directement (...) (Bernard. Cadre technique. Avignon In. 24-07-2004). A

⁷⁴ Alain Lebaube, "Le CNPF veut réserver l'indemnisation du chômage à ceux qui recherchent un emploi et sont disponibles", *Le Monde*, 25 septembre 1991.

⁷⁵ "Veillée d'arme", *La Scène*, mars 2003, n° 28.

⁷⁶ Dans de nombreux cas, comme le montre l'examen des DADS, les artistes demandent, comme ils en ont le droit à la différence des techniciens et des personnels administratifs, des abattements sur leur salaire brut. Leurs cotisations sociales sont calculées sur une base diminuée de 25 % pour les comédiens (20 % pour les musiciens), ce qui élève leur salaire net mais diminue d'autant la base du calcul pour leur retraite.

l'inverse, préparée par un travail militant intense, la mobilisation de 2003 débute de manière radicale dès l'annonce du protocole d'accord de juin 2003.

Dans un second temps, celui de la lutte proprement dite, la mobilisation engage une diversité d'acteurs individuels et collectifs et débouche sur la prorogation des annexes (l'État jouant souvent un rôle crucial en soutenant les revendications des groupes mobilisés) au prix de diverses concessions et réaménagements qui sont longtemps restés secondaires puisqu'ils n'ont pas véritablement stoppé l'expansion du régime.

Dans un troisième temps, en effet, les différents usagers du régime prennent en compte les modifications réglementaires et développent des stratégies adaptatives qui sont plus ou moins difficiles, compte tenu du degré de complexité de ces modifications. L'expérience montre que, globalement, ces stratégies adaptatives sont une réussite, le volume d'intermittents ne cessant de croître. Elles expliquent d'ailleurs que les anticipations alarmistes des opposants aux modifications au régime (que ce soit en 1992⁷⁷ ou en 2003⁷⁸) sont, à chaque fois, démenties. La réforme de 2003 semble avoir néanmoins induit de plus grandes difficultés et a rallongé considérablement le temps de cette adaptation, notamment pour les artistes. C'est d'ailleurs l'incapacité des différentes modifications à régler – aux yeux des dirigeants et gestionnaires de l'Unedic – la situation du régime, qui explique le caractère récurrent des modifications de ce dernier. Cette troisième phase, qui peut durer plusieurs années (la convention régissant le RAC durant 3 ans⁷⁹), est aussi consacrée à la mise en place de diverses commissions, à la publication de rapports, etc. censés proposer des solutions rationnelles et coopératives à la crise du régime.

3. Une nouvelle période de tensions : la rupture de 2003

Le caractère cyclique des luttes ne doit pas masquer qu'il existe des phases plus aiguës de crise introduisant des nouveautés, non dans les objectifs fondamentaux des mobilisations, mais dans les formes et les conditions de la lutte. Si on considère les 3 grands moments (automne 1991 – été 1992 ; hiver 1996 ; été – automne 2003), derrière certaines constantes, on peut repérer le poids de l'événement et de la dynamique des conflits.

⁷⁷ "A notre avis, près de 50 % des ayants droits actuels en annexe 8 vont avoir de graves problèmes (exit ceux qui ne travaillent que pour les radios, par exemple !) Et tous seront peu ou prou touchés !" (*CLYPS infos* 2, mars 1993).

⁷⁸ "La restriction drastique de l'accès aux droits des intermittents se confirme. 35 % des professionnels vont purement et simplement être exclus du régime des intermittents du spectacle (...) En off, le Medef nous rejoint d'ailleurs presque sur les chiffres, puisqu'il estime que 25 % des intermittents ne pourront plus bénéficier du régime", Jean Voirin [secrétaire général de la FNSAC], entretien réalisé par Anne-Sophie Stamane, *L'Humanité*, 2 juillet 2003.

⁷⁹ Il arrive souvent que les annexes 8 et 10 soient prorogées pour quelques mois, instillant alors une tension plus faible mais permanente.

Dans la période 1991–1992, l'enjeu de l'intermittence sort du champ des relations professionnelles. La FNSAC est engagée dans une logique de coopération concurrentielle avec les coordinations locales émergentes. Après l'automne et l'hiver 1996 (période sensiblement peu différente de celle de 1991 – 1992), l'été et l'automne 2003 constituent une troisième période spécifique en raison de la combinaison d'une série de nouveaux facteurs.

La phase de lutte inaugurée par la signature, le 26 juin 2003, du protocole de modification du régime occupe, dans cette recherche, une place importante⁸⁰. Cela tient aux conditions d'enquête sociologique qui se sont largement améliorées ainsi qu'au fait que cet événement "est celui d'une occasion exemplaire : il donne accès, ou plus simplement, il autorise un point de vue sur quelque chose qui le dépasse et qui n'a pas de mesure commune avec lui" (Revel, 2001, 105). Dans l'ensemble des luttes relatives au régime de l'intermittence, le conflit de l'été 2003 fait événement, en introduisant des ruptures qui tiennent moins au conflit lui-même, anticipé par l'ensemble des acteurs, qu'à une série de coups définis comme des "actes et comportements qui ont pour propriété d'affecter soit les attentes des protagonistes du conflit concernant le comportement des autres acteurs, soit leur « situation existentielle » (l'expression est de Goffman), c'est-à-dire, en gros, les rapports qui s'établissent entre ces acteurs et leur environnement, soit encore, bien entendu, les deux simultanément, ce qui est le cas le plus fréquent" (Dobry, 1983, 398). Cette série de coups transforme certaines des conditions sociales d'existence des professionnels (i. e. leur condition de maintien dans les champs artistiques) ainsi que leurs schémas interprétatifs et leurs perspectives de lutte qui, pour une part, s'étaient routinisés dans la décennie précédente.

D'une part, la conjoncture politique s'est transformée. Sous la direction d'Ernest Antoine Seillière, le Medef initie la politique de "refondation sociale". En 2002, le nouveau gouvernement (dirigé par Jean-Pierre Raffarin) est davantage décidé à mettre en place des politiques libérales de l'emploi. L'État rompt alors ses alliances traditionnelles avec les groupes mobilisés et soutient les propositions de l'Unedic, contenues dans le protocole de juin 2003, qu'il valide au cours des semaines suivantes.

D'autre part, les modifications du régime apparaissent beaucoup plus profondes en multipliant les règles visant à réduire le nombre de bénéficiaires. Davantage que pour les réformes précédentes, elles semblent menacer une diversité de groupes placés à des niveaux différents de la reconnaissance artistique et professionnelle.

⁸⁰ Une première analyse de cette nouvelle période a été proposée dans Proust, 2006b.

La première menace repose sur la spécialisation des annexes 8 (pour les techniciens) et 10 (pour les artistes) qui fait craindre un transfert, à terme, des techniciens vers l'annexe 4 de l'intérim. La seconde menace repose sur la nécessité de faire le même volume d'heures dans un temps plus réduit sur la base d'activités identifiées dans un champ d'application strictement limité. Le principe du décalage et celui de la date anniversaire flottante sont vécus comme une troisième menace non seulement par les intermittents "fragiles"⁸¹ mais aussi par des artistes et techniciens intégrés qui, en faisant des projections à partir de leur activité passée et notamment de son caractère nécessairement aléatoire et souvent saisonnier, considèrent qu'ils sont, eux aussi, menacés d'être régulièrement exclus du régime. Une technicienne de 25 ans, membre de la direction de la coordination des techniciens d'Avignon, titulaire d'un BTS, intermittente depuis 5 ans, et travaillant plus de 1 000 heures déclarées considère qu'elle devrait perdre le statut tous les 3 ans⁸².

Le protocole du 26 juin 2003 inclut donc une série de modifications⁸³ qui sont vécues comme de graves menaces pour le maintien dans les champs artistiques. L'annonce (cyclique) de l'expulsion massive d'intermittents, par des syndicalistes ou des artistes réputés⁸⁴, apparaît alors d'autant plus crédible que certains experts confirment un tel processus d'éviction. L'un d'entre eux indique que ses projections, sans modification des comportements des intermittents, l'amènent à considérer que 21 700 intermittents seraient exclus du régime soit, approximativement, le cinquième⁸⁵.

Il résulte de cette perception de la dangerosité des modifications du régime une *radicalisation* de la lutte dont il faut préciser le sens. En 2003, on retrouve les formes d'action déjà mises en œuvre les années précédentes (manifestations, occupations de lieux, intervention au cours ou avant les spectacles, grèves, interventions dans les médias) et dans les mêmes types de lieux : bâtiments publics, théâtre, festivals. La nouveauté de 2003 repose sur plusieurs facteurs.

⁸¹ Une chorégraphe, directrice artistique de sa compagnie, intermittente depuis 1999 et à la limite du seuil d'éligibilité (507 heures en 45 cachets), souligne que les mois d'été (juillet et août) sont, pour sa compagnie et elle-même, des périodes creuses, car les festivals font appel à de gros spectacles ; ce sont des mois de répétitions mais non payées (Céleste. Chorégraphe. Coordination de Rouen. Rouen. 15-06-2005).

⁸² "Vu que je travaille quand même beaucoup, à mon avis je vais faire partie des gens qui vont perdre leur statut 1 année sur 3, avec cette histoire de glissement là, puisqu'il n'y a plus de repère temps..." (Françoise. Technicienne. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 23-07-2003).

⁸³ Pour davantage de précision, voir, dans des perspectives politiques et théoriques différentes ; Menger, 2005 ; Corsani, Lazzarato, 2008, 193 et suivantes.

⁸⁴ Unes des chorégraphes les plus renommées annonce la disparition de 90 % de toute la création. (Muriel Steinmetz, "RéGINE Chopinot ne danse pas dans une tour d'ivoire", *L'Humanité*, 1^{er} juillet 2003).

⁸⁵ Rapport d'expertise de Michel Lagrave (conseiller maître honoraire à la Cour des comptes). 2004 (document pdf, 7 p.)

D'une part, de nouvelles catégories s'engagent, même temporairement, dans la lutte. C'est particulièrement le cas des techniciens du festival In d'Avignon qui jouent un rôle décisif en juin et juillet 2003.

D'autre part, la mobilisation se généralise à l'espace national dans un grand nombre de lieux. En 1992, la grève et les occupations organisées par la FNSAC n'interviennent que dans un nombre limité de lieux. Le théâtre de l'Odéon est occupé pendant tout le mois de juillet⁸⁶ et la Cour d'Honneur d'Avignon pendant une seule journée (10 juillet). La FNSAC appelle à une grève nationale pour le 16 juillet mais l'activité artistique se maintient dans le reste de la France. Au sein du festival, d'Avignon les compagnies du Off poursuivent leur activité et la grève au sein du In est difficile à mesurer⁸⁷. Quelques cadres de la FNSAC passent dans les lieux de spectacle du In pour faire voter les artistes et techniciens, mais dans des conditions floues⁸⁸. La décision du directeur du festival de l'époque (Alain Crombecque) d'annuler l'ensemble des représentations du In pour la soirée du 16 juillet 1992 (forme assez classique de lock-out) suffit à casser le mouvement ; le lendemain, les représentations reprennent sans que le relais soit pris dans d'autres lieux et institutions⁸⁹.

En 2003, l'appel à la grève de la FNSAC intervient dans un contexte très différent. Des festivals ont déjà été annulés. Au sein du festival d'Avignon, les techniciens du In, présents depuis plusieurs semaines, constituent très tôt une coordination et votent le principe de la grève. Les compagnies du Off sont elles-mêmes décidées, dans une relative confusion et incertitude, à participer à la lutte. La menace d'annulation du festival, agitée par le directeur se révèle vaine, les groupes mobilisés poursuivant la lutte et, pour ceux du In (notamment les techniciens et les artistes), décidant plusieurs journées de grève. L'annulation totale du festival qui, compte tenu du rapport quasi religieux souvent entretenu avec la figure tutélaire de Jean Vilar (Proust, 2006a), est vécue comme une véritable transgression, dont la responsabilité est reportée non sur le directeur mais sur les groupes mobilisés et particulièrement la FNSAC, casse la mobilisation dans le seul In ; les compagnies partent et les techniciens arrêtent leur grève et démontent les installations⁹⁰. Au sein du Off, la mobilisation se poursuit mais de manière confuse. Des compagnies quittent la ville, d'autres reprennent leur représentation, quelques-unes en maintenant des soirées de lutte.

⁸⁶ Voir les n°s 129 (avril-juin 1992) et 130 (juillet-septembre 1992) de la revue du SFA, *Plateaux*.

⁸⁷ Plusieurs organes de presse évoquent 4 lieux ayant voté la grève sur 11.

⁸⁸ Il n'y a pas de liste électorale. Dans un lieu du In, je vois voter des musiciens mexicains qui ne semblent pas comprendre véritablement les enjeux de la situation.

⁸⁹ La revue du SFA consacre d'ailleurs plus de place à l'occupation de l'Odéon qu'à la situation du festival d'Avignon.

⁹⁰ J'ai néanmoins rencontré et interrogé un technicien du In qui, seul, pendant plusieurs jours, a continué la grève.

Le protocole de juin 2003 ayant été maintenu, durant tout l'été, de nombreuses mobilisations se développent (organisation des coordinations ; annulation de festivals ; manifestations ; etc.) mais l'attention médiatique diminue (Tableau 4- ci-dessous) tout en restant plus importante que celle des périodes hors crise sociale.

Tableau 4. Intensité de la référence aux "intermittents du spectacle" dans la presse

Période de consultation	Ouest France	La Tribune	Le Figaro	Le Monde	Libération
25-06-2001 au 31-07-2001	0	2	0	1	2
25-06-2003 au 31-07-2003	251	36	72	117	85
01-08-2003 au 31-08-2008	64	10	40	nd	21

Source : consultation de la base de données Factiva. Le critère de recherche "Intermittents du spectacle" donne, pour La Tribune, 2 références d'article en juillet 2001, 36 pour juillet 2003 et 10 pour le mois d'août 2003.

Dans les mois qui suivent, même si ce n'est pas avec la même intensité, la mobilisation se poursuit, parfois sous la forme principale d'interventions médiatiques spectaculaires (interruption d'émissions de télévision et de journaux d'informations ; etc.). Ce n'est qu'au bout de plusieurs mois que, à plusieurs signes (réduction de la fréquence des AG ; disparition de certaines coordinations ; diminution des échanges sur les listes de diffusion ; etc.), on peut constater le lent délitement de la mobilisation.

Par ailleurs, la mobilisation de 2003 s'appuie sur une plus grande intensité des engagements individuels ; de nombreux artistes et techniciens annulent des représentations ce qui, compte tenu de la saisonnalité de leur activité, a des effets parfois dramatiques. Au cours des entretiens menés, à l'automne 2003, des intermittents ayant manifesté un haut degré d'engagement dans l'été, indiquent soit qu'ils sont condamnés à sortir du régime, soit qu'ils doivent prioritairement se consacrer, dans la période qui s'ouvre, à accumuler les cachets ou les heures pour compenser les pertes de l'été.

Enfin, 2003 signale un approfondissement des tensions internes aux différents groupes de professionnels, notamment avec les cadres dirigeants des institutions. En procédant à l'annulation du festival d'Avignon, Bernard Faivre-d'Arcier prend en compte les contraintes gestionnaires, administratives mais aussi artistiques et d'ordre public que le maintien du festival ne peut manquer de provoquer ; chaque soir il est dans l'incertitude sur la tenue ou non des représentations. Chacune d'entre elle est sous la menace d'interventions qui peuvent prendre la forme de manifestations à l'entrée, de l'usage de cornes de brumes, etc. Alors que dans un autre champ artistique, comme celui de l'Opéra, l'appel aux forces de l'ordre ne

semble soulever aucune réelle difficulté⁹¹, l'annulation du festival d'Avignon évite aussi au directeur de se trouver dans la situation de devoir faire appel à la police, ce qui l'aurait placé en rupture radicale aussi bien avec l'histoire du festival qu'avec les valeurs dominantes au sein du théâtre public. Il reste que, par cette annulation, il s'oppose aux divers groupes mobilisés. En effet, de nombreux commentaires semblent considérer que cette annulation est, pour ces derniers, une victoire. En réalité, c'est pour eux la pire des solutions dans la mesure où, compte tenu du poids politique et symbolique du festival, ils comptent faire de celui-ci, et dans la durée, une base de lutte en profitant de la concentration habituelle de professionnels, de journalistes et de publics.

Le protocole du 26 juin 2003 est donc exceptionnel en ce qu'il enclenche une logique de situation qui "*tend à s'arracher aux conditions de sa genèse*" (Dobry, 2007) et s'impose à tous, quelles qu'aient pu être les intentions initiales des différents acteurs.

II. LE THEATRE PUBLIC AU CŒUR DES MOBILISATIONS

La caractérisation sociale et professionnelle des groupes mobilisés constitue un des enjeux essentiels et préalables de l'analyse. Celle-ci permet de comprendre les conséquences différenciées des modifications successives des annexes 8 et 10 sur des bénéficiaires qui, même relevant d'un même régime d'emploi, s'inscrivent dans des pôles hétérogènes ; il y a peu de points communs entre un technicien parisien travaillant pour le cinéma et un comédien travaillant dans le théâtre dans une ville moyenne en région. Mais surtout, cette analyse permet de comprendre certains des choix essentiels de lutte, compte tenu des contraintes qui pèsent sur ces groupes mais aussi des principes de jugement que ces groupes mobilisent et qui sont largement reliés à leur inscription professionnelle. Ainsi, la politisation de la lutte, choix stratégique fondamental, repose certes sur une série de facteurs objectifs (stratégie classique de nombreuses mobilisations, place de l'État dans le système des relations professionnelles, intérêt de l'État au maintien du régime). Elle est aussi inséparable de l'inscription de la majorité des cadres de la mobilisation dans des champs artistiques relevant de la *production artistique administrée*, principalement le pôle du *théâtre public*, qui les conduit à manifester une demande d'État structurelle, à avoir intériorisé les catégories étatiques et à penser "spontanément" cet État comme le partenaire – adversaire principal de la lutte.

Les membres du théâtre public occupent, en effet, une place centrale dans la mobilisation.

⁹¹ Hugues Gall (directeur de l'Opéra de Paris) affirme qu'il sollicitera "l'intervention de la police chaque fois qu'elle sera nécessaire pour protéger le public." ("Hugues Gall tire la sonnette d'alarme", *Le Figaro*, 14 septembre 2003).

D'une part, les membres de la FNSAC les plus impliqués dans la mobilisation appartiennent aux syndicats d'artistes (SFA, SNAM) et de techniciens (SYNPTAC) qui relèvent de ce pôle.

D'autre part, les lieux stratégiques des mobilisations sont essentiellement ceux au sein desquels prime l'activité théâtrale publique. Dans les villes, ce sont principalement les institutions théâtrales qui servent de lieu de rassemblement et de mobilisation, que ce soit à Paris (le théâtre de l'Odéon en 1992) ou en région (le TNP – Villeurbanne en 1996). Dans l'univers des festivals d'été, c'est celui d'Avignon qui, en 1992 comme en 2003, occupe une place stratégique et concentre l'intérêt de la presse et des professionnels. En 2003, les principales manifestations ont lieu en son sein. La date de l'appel à la grève reconductible dans tous les secteurs, par la FNSAC⁹², est calée sur une des journées décisives du festival d'Avignon, au moment où se débat la poursuite de la grève. Les discussions concernant la grève, les résultats des votes des différentes AG des personnels du In sont considérés avec attention et l'annulation du festival, sans que le gouvernement cède, est considéré quasi immédiatement par de nombreux acteurs du conflit (mais sans qu'ils l'expriment souvent de manière explicite), comme le signe de l'échec de la mobilisation. Certes, de nombreux festivals et rassemblements culturels de l'été 2003 sont perturbés par des mobilisations diverses, mais sans que ces luttes renversent le rapport de force établi au moment de l'annulation du festival.

Enfin, les propriétés des membres des groupes mobilisés soulignent cette spécificité. Certes, parmi ces acteurs sociaux, présents aux assemblées générales et participant éventuellement à diverses actions, il existe une relative hétérogénéité tant du point de vue statutaire que du point de vue de l'activité. Plusieurs membres du comité de chômeur CGT participent à l'occupation de la DRAC Rhône-Alpes en décembre 2008 (et m'indiquent d'ailleurs, explicitement, mais amicalement, qu'ils ne vont pas répondre aux questions) en compagnie de 2 conseillers à Pôle emploi. Le questionnaire de décembre 2008 indique que; du point de vue du régime, 84 % (n = 113) se déclarent intermittents, mais ils ne sont plus que 75 % (n = 100) à déclarer avoir droit à l'indemnisation au moment de l'enquête. Du point de vue de l'activité principale, plus du tiers est technicien (n = 49), le quart est comédien (n = 34)

⁹² "Le SFA, avec sa fédération, appelle tous les artistes-interprètes à cesser le travail dans tous les domaines, théâtre, cinéma, télévision, radio, doublage, cirque, cabaret, bal, etc., à compter du mardi 8 juillet à 0h00" (communiqué du SFA – non daté mais récupéré début juillet 2003).

et moins de 20 % est musicien (n = 25)⁹³. En considérant le secteur principal d'activité, la moitié travaille dans le théâtre (n = 63) et le quart dans la musique (n = 30).

Mais, si on en prend en compte le degré croissant d'engagement, en considérant maintenant ceux qui interviennent le plus régulièrement au cours des AG, puis (à un degré plus intense) ceux qui ont des responsabilités, plus ou moins formalisées, en fonction du degré d'institutionnalisation des groupes mobilisés, la place des membres du théâtre public, notamment ceux relevant de l'univers flou des compagnies indépendantes (et plus particulièrement les comédiens et metteurs en scène), croît. On perçoit ce processus dans l'observation des AG, en étant attentif aux références spontanées (professionnelles, esthétiques, historiques) des intervenants, dans les entretiens avec les responsables des groupes. On retrouve cette primauté parmi les coordinations (à Lyon comme au sein de la CIP-IdF⁹⁴) et la FNSAC au sein de laquelle, pendant plusieurs années, la lutte spécifique à l'intermittence n'est dirigée que par des comédiens⁹⁵. La présence massive des professionnels du spectacle vivant et l'absence, non moins massive de ceux du spectacle enregistré, est aussi le fait de la nationalisation de la lutte à l'ensemble du territoire qui se traduit par la constitution de coordinations dans des espaces où il n'existe pas de production cinématographique et télévisuelle. Il y a un effet spécifiquement spatial qui sera développé ultérieurement sous plusieurs aspects.

Dans les autres champs et pôles de production la situation est plus contrastée. Leurs membres sont parfois totalement absents. Les professionnels du théâtre privé parisien ne participent qu'exceptionnellement aux mobilisations, principalement pour les grandes journées nationales de grève lancées par le SFA qui peut s'appuyer davantage sur son syndicat de techniciens que sur les artistes. On peut aussi évoquer l'univers de la variété au sein duquel aucun artiste n'a refusé de "tourner" pendant l'été 2003. Des groupes de professionnels du champ de la production cinématographique expriment leur solidarité par des déclarations, des badges de soutien, voire - au moment des Césars 2004 - en soutenant ostensiblement, par une longue "standing ovation", l'intervention d'Agnès Jaoui. En 2005, de nombreux nommés aux Césars dénoncent le protocole de 2003 et appellent à soutenir la proposition de loi déposée par les parlementaires du comité de suivi. Au moment des Césars 2007 (25 février 2007), Pascale Ferran, qui obtient plusieurs prix pour son film *Lady Chatterley*, intervient pour

⁹³ 39,8 % (n = 53) déclarent relever de l'annexe 10 contre 43,3 % (n = 58) de l'annexe 10.

⁹⁴ Coordination des Intermittents et Précaires d'Ile-de-France, coordination parisienne, apparue au début du mois de juillet 2003 et qui constitue un des acteurs collectifs décisif de cette période.

⁹⁵ A peine élu à un poste de direction du SNAM, un cadre de la FNSAC arrive à une réunion consacrée à l'assurance chômage. "Je suis arrivé à la réunion. Je me suis présenté. « Ah ! un musicien, on en voit jamais ». Voilà, et on traîne toujours un peu ça" (Gérard. Musicien. Responsable national SNAM. Paris. 12-02-2010)

dénoncer les réformes du régime de l'intermittence et les modes de financement du cinéma français qui menacent particulièrement les "films du milieu" (ni commerciaux, ni marginaux)⁹⁶.

Il ne s'agit donc pas de nier l'intervention de professionnels du cinéma et la propension de certaines de ses fractions à l'engagement (Mariette, 2010). Mais ce soutien n'est pas systématique et se limite souvent à des rhétoriques qui, même s'il ne s'agit pas d'en sous estimer "les effets de réalité", en contribuant à légitimer cette lutte, apparaissent parfois de peu de poids. Les grèves dans la production télévisuelle ou cinématographique sont rares et durent rarement plus d'une journée. Pendant le festival de Cannes 2004, l'ensemble des réalisateurs et des comédiens présents refuse absolument de bloquer cette manifestation. Enfin, il faut souligner que les personnalités (respectivement Agnès Jaoui et Lambert Wilson) qui, au cours des deux cérémonies des Césars de 2003 et 2004, interviennent pour soutenir les intermittents et interpeller le ministre, se rattachent, par divers traits, au théâtre public. La première a commencé sa carrière dans le théâtre public en étant formée au sein de l'école de théâtre mise en place par Patrice Chéreau quand celui-ci dirigeait le CDN des Amandiers. Lambert Wilson, même en ayant travaillé au cinéma (y compris dans le cinéma commercial américain⁹⁷), est lié au théâtre public, non seulement familialement, mais aussi parce qu'il y a travaillé, avec son père et des metteurs en scène prestigieux comme Antoine Vitez⁹⁸.

La place occupée par les membres du théâtre public est liée à deux dimensions inséparables. Leur activité repose sur l'intégration dans le pôle de production administrée (A) et elle implique la maîtrise d'un capital politique diversifié (B).

A. Les conditions de production dans le secteur public

Deux traits essentiels caractérisent l'activité théâtrale publique : la constitution d'une production artistique administrée (1) et une économie du projet basée sur l'intermittence (2).

1. La production artistique administrée

Même si l'on doit se défier des partitions administratives, on ne peut que constater les effets de réalité qu'elles induisent en raison de l'existence d'un État d'intervention culturelle (Schnapper, 2002). Pour penser plus précisément la spécificité du théâtre public, et répondant en cela au projet de Durkheim de ne "(...) jamais prendre pour objet de recherche qu'un groupe de phénomènes préalablement définis par certains caractères extérieurs qui leur sont

⁹⁶ Voir son intervention publiée deux jours plus tard : "Violence économique et cinéma français", *Le Monde*, 27 février 2007.

⁹⁷ *Matrix Reloaded* en 2003.

⁹⁸ *La Célestine*, 1989, Festival d'Avignon et théâtre national de Chaillot.

communs et comprendre dans la même recherche tous ceux qui répondent à cette définition." (Durkheim, 1988, 128-129), je propose de distinguer *production artistique administrée* et *production artistique marchande*.

Ce concept de production artistique administrée permet de séparer des pôles d'un même champ de production (le pôle du théâtre privé - parisien - et le théâtre public régis par des catégories esthétiques et des principes de régulation économique antagonistes) et de rapprocher des pôles relevant de champs de production distincts mais qui se ressemblent sous l'angle de la recherche de l'autonomie, du poids des financements public, l'organisation des carrières, etc. On peut ainsi rassembler la danse contemporaine, la musique contemporaine, le théâtre public. Pour ce qui la concerne, la *production artistique marchande* n'est pas réductible aux *industries culturelles*. Certes, ces dernières en constituent le cœur, mais on peut aussi y intégrer des pôles (comme le théâtre privé) qui ne relèvent pas de véritables secteurs industriels. La distinction n'est pas non plus d'ordre juridique ; dans la production artistique administrée il existe des entreprises privées (les CDN sont, pour la plupart, appuyés sur des SARL) et des entreprises publiques peuvent relever de la production artistique marchande. La distinction entre ces deux économies repose sur une opposition radicale concernant le mode de régulation pour laquelle la notion de "non marchand" est insuffisante.

Le concept de *production artistique administrée* souligne la dimension dynamique de l'intervention des différences instances de l'État Providence et permet de comprendre l'existence d'une véritable *demande d'État* qui se traduit par les références récurrentes aux *tutelles* nécessaires, y compris pour exercer une fonction répressive à l'égard de certains professionnels⁹⁹, portant alors à son extrême la contradiction des artistes inscrits dans les dispositifs publics car, en même temps qu'ils proclament la suprématie du "monde de l'inspiration" (Boltanski et Thévenot, 1991), ces professionnels "participent de l'extension du salariat et de la bureaucratie caractéristiques de l'État-Providence" (Schnapper, 2003, 212)¹⁰⁰.

Un soutien massif à l'offre et la demande artistique

Cette production administrée est d'abord fondée sur un soutien massif à une offre qui est déconnectée de toute régulation marchande, tant en ce qui concerne la gestion des coûts du

⁹⁹ "Quand nous disons : après tout, les tutelles « nomment, contrôlent, révoquent », il faut que premièrement les tutelles se donnent les moyens d'évaluer les cadres financiers qui permettent les nominations justes, deuxièmement qu'elles se donnent les moyens adéquats de contrôle - donc des problèmes de compétence, troisièmement enfin, qu'elles prennent la responsabilité de sanctionner et de révoquer s'il s'avère qu'il y a faute grave ou laxisme du directeur." (Patrick Guinand, "Le SYNDEAC, pour un dialogue tripartite", *Acteurs*, n° 75-79, janvier - février 1990, p. 96).

¹⁰⁰ "Personne ne souhaite renoncer à la sécurité matérielle et à la consécration sociale induites par l'Etat d'intervention, mais en même temps tous déplorent dans leurs discours la bureaucratisation d'un monde qui reconnaît mal l'originalité absolue de leur vocation." (Schnapper, 2003, 215)

travail et de production que le marché des biens artistiques. La première dimension est suffisamment documentée et interrogée depuis les premières thèses de Baumol et Bowen (1966) pour qu'il soit inutile d'y revenir. Je développe la seconde dimension car elle concerne particulièrement le théâtre public.

Bourdieu (1977) distingue une économie du temps court (par un ajustement immédiat à la demande privée) et une économie du temps long, davantage indifférente à la rentabilité immédiate, mais qui ne peut fonctionner, dans une économie marchande, que s'il existe des marchands capables de constituer un stock d'œuvres dont ils anticipent (pour certaines) la rentabilité ; c'est le principe du fonds littéraire. Une telle économie n'est possible que si les biens artistiques sont stables, stockables et reproductibles. Or, dans le cas du théâtre, les représentations sont instables (chacune d'entre elles est unique), non stockables et non reproductibles. Compte tenu de l'impossibilité à postuler une (éventuelle) rentabilité ultérieure, dans une économie marchande, toute production de spectacle doit être immédiatement rentable ou disparaître. C'est pourquoi toute l'histoire du théâtre d'art, depuis son émergence à la fin du XIX^{ème} siècle, est une suite ininterrompue de faillites. L'État constitue alors le seul agent économique qui neutralise cette contrainte en se désintéressant de la rentabilité immédiate et ultérieure de la production théâtrale.

Les collectivités publiques jouent donc un rôle essentiel dans le soutien à l'offre artistique par le financement des entreprises de production. Elles constituent, parallèlement à la demande privée des ménages, une composante essentielle de la demande adressée aux entreprises artistiques sous au moins deux aspects. D'une part, elles financent un ensemble de structures de diffusion qui font appel aux productions des premières entreprises. D'autre part, elles soutiennent directement certaines demandes privées (diffusion de cartes en direction des publics scolaires pour acheter à bas prix des biens culturels).

Les collectivités publiques jouent ainsi le "rôle de consommateur final qui dépasse celui, traditionnel, d'intermédiaire financier" (Sagot-Duvauroux, 1990, 232). Elles neutralisent les exigences d'ajustement de l'offre et de la demande. Les spectacles ne sont vendus ni achetés à leurs coûts réels et leur diffusion ne relève pas d'exigences de rentabilité. Diffuser, sur plusieurs dizaines d'années, 10 000 représentations d'un même spectacle (*Boeing – Boeing, La Cantatrice Chauve*) est le fait du théâtre privé et serait vécu comme une hérésie esthétique dans cette économie administrée. Quelques directeurs artistiques (Maguy Marin, Ariane Mnouchkine) diffusent des spectacles sur une longue durée, néanmoins beaucoup plus limitée

que les grands succès du théâtre privé, et leur reconnaissance artistique est telle que cela n'est pas vécu comme une soumission à des exigences mercantiles¹⁰¹.

Une production attentive à l'innovation artistique

Cette production artistique administrée est organisée selon deux grands objectifs : la démocratisation des pratiques et/ou des consommations culturelles et le soutien à l'innovation artistique. Leur combinaison est évolutive en fonction des périodes et des priorités affichées par les gouvernements successifs et se traduit par des reconfigurations internes à l'administration du ministère. Elle est aussi changeante en fonction de la place des collectivités locales et leurs propres situations conjoncturelles. Il reste que, si on ne se contente pas des rhétoriques politiques mais si on examine les répartitions budgétaires, les principes qui guident les collectivités comme les principes de jugement des artistes et de ceux qui orientent les carrières, cette production artistique est d'abord un "système de financement des institutions artistiques et des artistes, de la production des oeuvres et de leur conservation" (Urfalino, 1997, 43). Mais, cette priorité accordée à la création n'est jamais véritablement assumée comme telle ; ainsi que l'indique Philippe Urfalino, il est "tabou" de dire que la politique culturelle est avant tout cela. Par conséquent, tout en adoptant de fait une logique mécénale qui le conduit à privilégier les logiques et les institutions consacrées à l'innovation, l'État ne peut politiquement assumer totalement cette fonction principale. Il existe, parallèlement et contradictoirement, un volontarisme permanent de la politique de démocratisation qui oriente partiellement l'action de l'État. C'est que, ainsi que le souligne Claude Grignon, il y a une nécessité "inhérente à toute légitimité de se faire universellement reconnaître comme telle" dont il voit des manifestations "aussi bien dans l'irritation des humeurs de droite à la moindre manifestation du « mauvais goût congénital » des classes populaires que dans le prosélytisme des politiques culturelles de gauche acharnées à convertir les masses à l'art savant" (Grignon, Passeron, 1989, 63).

Les collectivités publiques ont mis en place une série de dispositifs permettant de repérer et de sélectionner les artistes innovateurs. Au cours des années 1960, ce soutien à la recherche repose en grande partie sur l'enthousiasme de quelques personnalités qui compensent la faiblesse des moyens du ministère des affaires culturelles¹⁰². Mais, progressivement, le

¹⁰¹ Maguy Marin a proposé, sur 25 ans, plus de 500 représentations de *May B*. Ce succès permet la transmission d'une histoire et assure un minimum de viabilité économique à la compagnie dans les moments de difficulté économique (Rosita Boisseau, "May B, le best-seller de la danse", *Le Monde*, 13 novembre 2006).

¹⁰² "Nous avons eu nos premières vraies critiques, aussi. C'étaient Gabriel Marcel et Claude Morand. Et la première visite de deux inspecteurs du théâtre du ministère de la Culture : Gaston Deherpe et Georges Lherminier. A l'époque, ces deux-là écumaient les banlieues, les salles municipales, paroissiales, les maisons des jeunes les plus lointaines. Ils voyaient tout. Aucune jeune troupe un peu prometteuse n'aurait pu passer entre les

développement du ministère de la Culture lui permet de nationaliser cette activité de prospection. Le début des années 1980 constitue une des périodes décisives, évoquée souvent avec nostalgie par beaucoup de professionnels. Le doublement du budget, le développement des DRAC avec la mise en place des conseillers sectoriels et de commissions d'experts permettent une intense activité de repérage et de soutien à une masse d'artistes innovateurs. C'est la période au cours de laquelle émergent, dans les régions, de nombreuses compagnies indépendantes soutenues par les collectivités publiques.

L'État organise les carrières

L'Etat organise la carrière dans une double acception du terme. Dans une perspective interactionniste, les collectivités publiques permettent une suite de spectacles, tant pour les directeurs artistiques qui définissent le projet artistique et mobilisent les budgets publics que pour les artistes et techniciens dont l'activité dépend de productions assises sur des financements publics.

On peut aussi penser cette notion de carrière dans une acception plus administrative pour désigner les parcours d'artistes (notamment ceux des directeurs artistiques : metteurs en scène ; chorégraphes) qui, tels ceux des hauts fonctionnaires, sont une suite d'étapes permettant de gravir les marches ascendantes de la reconnaissance artistique et politique. C'est le cas emblématique de certains metteurs en scène qui, tels Patrice Chéreau, Antoine Vitez, etc., incarnant la figure aboutie et exemplaire du metteur en scène, ont franchi différents stades de la carrière, de la direction d'une compagnie indépendante à celle d'un grand théâtre national.

De telles carrières s'exposent à la "critique artiste" (Chiapello, 1998) dénonçant la soumission de ces artistes aux exigences politiques, leur acceptation de la bureaucratisation de leur activité, bref, leur soumission à des intérêts hétéronomes. Dans cette critique, il est difficile de faire la part entre ce qui relève du rappel aux principes fondateurs, d'autant plus légitime que celui (ou celle) qui l'énonce est en situation de reconnaissance artistique et peut légitimement critiquer les compromissions de ses collègues, et ce qui relève d'une logique du ressentiment portée par ceux qui ne bénéficient que d'une (très) faible reconnaissance artistique et professionnelle ; c'est d'ailleurs ce second aspect qui est souligné par ceux qui souhaitent neutraliser ce type de critique.

Cette critique est d'autant plus neutralisée ou impossible que cette économie organise une très grande diversité esthétique et repose sur une série de dispositifs permettant

mailles de leur filet. Si on faisait un tant soit peu de travail, ils prenaient l'autobus, le métro, et par tous les temps, ils arrivaient, du fin fond de nulle part et non seulement ils voyaient tout ce qui se faisait, mais ils venaient nous en parler après. (...) Des fous de théâtre ! C'est grâce à eux que, nous les jeunes, les débutants nous pouvions espérer une aide du ministère." (Mnouchkine, 2005, 23)

l'interpénétration constante des administrations, dont de nombreux membres partagent eux-mêmes une défiance profonde à l'égard de toute intervention étatique¹⁰³, des experts et des professionnels afin de juger et classer non seulement les œuvres mais aussi les personnes et notamment les directeurs artistiques (metteurs en scène, chorégraphes, etc.).

2. Economie du projet et intermittence

Prototype et fin de la permanence

A partir de leur analyse d'une industrie culturelle (le cinéma hollywoodien des années 1960 et 1970), Faulkner et Anderson (1987) soulignent l'importance de l'économie du projet ("project based organization"). Dans ce modèle, qui concerne la production de biens artistiques reposant sur une division du travail immédiatement importante, on peut distinguer deux dimensions liées. D'une part, l'activité vise à la production d'un bien artistique à chaque fois spécifique ; c'est un prototype. D'autre part, cette activité repose sur la disparition des équipes permanentes au profit de la constitution temporaire d'une équipe de professionnels (techniciens, artistes) dotés d'un haut niveau de formation et immédiatement opérationnels sur la base du partage des mêmes conventions esthétiques et techniques (Becker, 1988).

La croissance de cette économie est souvent considérée comme un des effets de la généralisation du discours managérial du nouveau capitalisme (Boltanski et Chiapello, 1999) mais on ne saurait l'isoler des transformations internes aux différents champs de production artistique. Dans les pôles de la production artistique marchande, comme le théâtre privé, les contraintes économiques et les logiques de flexibilisation et d'ajustement à la demande ont conduit depuis longtemps à la disparition des équipes permanentes. Pour le théâtre public, au sein duquel le mythe de la troupe reste vivace (Proust, 2003), la fin de la permanence artistique, entamée dans les années 1960, est plus longue et douloureuse.

Elle est d'abord engagée pour des raisons de coûts salariaux. La fin de la permanence et la valorisation de l'économie du projet sont aussi le fait des collectivités publiques qui, notamment dans le cadre des difficultés budgétaires, y voient un moyen d'éliminer les contraintes représentées par les structures permanentes et leurs demandes de moyens croissants. Alors que jusqu'aux années 1980, le ministère de la Culture valorise les aides annuelles globales (quitte à introduire une hiérarchie entre tous les bénéficiaires) il distingue actuellement, pour les compagnies, le conventionnement pluriannuel et, pour le grand nombre d'entre elles, des aides ponctuelles à la production.

¹⁰³ "L'Etat ne soit pas se mêler d'esthétique. Je pense que c'est davantage le rôle de la société civile, des critiques, des professionnels. Personnellement, moi, je suis pour un Etat un peu en retrait sur cet aspect là" (Paul. Responsable DMDTS. Paris. 13-06-2007).

Un tel processus est d'autant plus rapide et accepté par la majorité des membres du théâtre public qu'il existe, à partir des années 1960, comme dans les autres champs artistiques, un "tourbillon innovateur perpétuel" (Moulin, 1992) qui se traduit par la disparition des cadres esthétiques hérités des grandes traditions du théâtre de tréteaux ou de la Comédie-Française (Paradeise, 1998). Les metteurs en scène veulent renouveler les distributions de leurs spectacles ; Roger Planchon abandonne définitivement la permanence des comédiens et fait appel, dès 1964, à des artistes reconnus : Claude Brasseur, Jean-Pierre Cassel, Sami Frey (Goetschel, 2004).

De leur côté, les comédiens veulent diversifier leurs expériences. Dans un colloque organisé, en 1966, sur "le comédien de la décentralisation", plusieurs interventions soulignent la nécessité, pour ces derniers, de ne pas rester toujours dans les mêmes compagnies, et Gabriel Monnet (directeur de la maison de la Culture de Bourges qui organise ce colloque) souligne qu'il ne peut être question d'empêcher un comédien de la décentralisation de mener une carrière dans le cinéma, la télévision¹⁰⁴. Enfin, la permanence subit une disqualification ultime en étant associée à la bureaucratisation¹⁰⁵.

Explosion et fragmentation de l'offre

La fin de la permanence, l'absence de barrières à l'entrée et le développement d'une production artistique administrée qui interdit toute véritable régulation marchande, se traduisent par une explosion et une fragmentation de l'offre. On compte, en 2001, plus de 25 000 établissements relevant des secteurs du spectacle (Auclair, 2005, 9), dont les caractéristiques varient fortement en fonction des secteurs, selon un clivage principal spectacle enregistré / spectacle vivant. Au sein de ce dernier qui rassemble 15 000 entreprises (Latarjet, 2006, 26), ce sont les micro-entreprises qui prédominent, même s'il existe quelques institutions étatiques (Opéra de Paris, Comédie-Française) qui ont des effectifs de quelques dizaines de personnes permanentes ; "le quotient du nombre des employeurs par celui des salariés tend à se rapprocher de un" (Garlan, 2003, 40). Ces micro-entreprises sont elles-mêmes souvent temporaires. Au sein du spectacle vivant, le "tiers des entreprises nées une année donnée auront disparu l'année suivante, et la moitié au bout de cinq ans" (Paradeise, 1998, 19) ce qui est le signe à la fois de difficultés massives de gestion mais aussi du poids de la logique du projet qui impose souvent la mise en place de structures ad-hoc, le temps d'un seul ou de quelques spectacles. Concernant la forme juridique, les associations prédominent

¹⁰⁴ ATAC Information, n° 1, octobre 1966.

¹⁰⁵ "Rêver d'une troupe est l'enfance même du théâtre. Tous ceux qui approchent du théâtre ont eu, un jour, envie de pousser le chariot. Même si, à nos débuts, dans les années 1960, les troupes avaient plutôt mauvaise presse. On disait alors qu'un acteur s'enterrait dans une troupe ou devenait fonctionnaire." (Mnouchkine, 2005, 9)

dans le spectacle vivant (74 % des établissements) alors qu'elles ne représentent que 14 % des effectifs du spectacle enregistré au sein duquel ce sont les entreprises qui dominent (75 %) alors qu'elles ne sont que 17 % dans l'ensemble du spectacle vivant (Auclaire, 2005, 10).

Le caractère stratégique de l'intermittence

Le développement de l'économie du projet se traduit, dans de nombreux pays par le développement du chômage des techniciens et des artistes concernés. Dans le cas français, le régime de l'intermittence occupe une place stratégique et participe d'une logique circulaire permanente.

D'une part, il apparaît comme une réponse à la fin de la permanence artistique, la FNSAC pouvant s'inspirer des dispositifs déjà existants pour les techniciens de cinéma. C'est au moins de cette manière que les responsables de cette organisation reconstruisent un passé lointain.

"SP. Quand vous vous demandez, je reviens en 67, quand la CGT engage ces négociations [pour la mise en place du régime de l'intermittence], qu'est-ce qui vous pousse à engager ces négociations ?

Pratiquement la suppression de toute, petit à petit, à part la Comédie-Française et l'Opéra à l'époque, mais ça a tombé très vite dans les 3 ans qui ont suivi. Y avait des gens qui étaient engagés de façon permanente, des contrats à l'année, à durée indéterminée, renouvelables d'année en année par tacite reconduction. Et là, tout d'un coup tout, ça n'existait plus nulle part. Sauf les directeurs de Centre Dramatiques ou de Maison de la Culture, des choses comme ça..." (Albert. Comédien. Ancien responsable national du SFA. 11-08-2003)

D'autre part, voulant diversifier leurs équipes artistiques et réduire les coûts salariaux, les responsables des structures artistiques existantes, ou en voie de constitution, s'appuient sur ce dispositif qui, aux yeux d'acteurs sociaux, le plus souvent marqués à gauche, voire à l'extrême gauche, a en plus l'avantage de ne pas condamner les professionnels concernés à la précarité.

"Et on s'est dit : « mais qu'est-ce qu'on s'emmerde avec des techniciens qui nous cassent les pieds toute l'année ? ». Et bien, on réduit l'équipe permanente au minimum et puis quand un camion arrive pour décharger le décor, on engage des intermittents qui restent jusqu'au cul du camion qui s'en va et puis on recommence la fois d'après" (Françoise. Co-directrice CDN. Lyon. 20-02-2004)

Il ne s'agit donc pas d'opposer l'intervention publique à celle du système de protection sociale¹⁰⁶ qui, face à l'État bureaucratisé, aurait permis un meilleur soutien à l'innovation, mais de souligner que l'usage du régime est autant le fait des professionnels que des représentants des collectivités publiques qui s'inquiètent, très tôt, des volontés de modification, voire de suppression, du régime.

"Le premier financeur de la culture, c'est les ASSEDIC (...) Quand il y a eu la volonté de les supprimer, tout le monde a vécu cela très mal, et nous les premiers. Parce que si on supprime le statut d'intermittent, nous n'avons plus aucune équipe professionnelle, aucune. Et ça ne touche pas que le théâtre, ça touche la vidéo, ça touche la danse, ça touche le cinéma, ça touche tous les domaines artistiques, absolument tous, tous ceux du spectacle, du spectacle vivant." (Cyprien. Conseiller DRAC. Bordeaux. 20-02-1991)

¹⁰⁶ "Nous sommes ici confrontés à un cas très significatif où l'investissement productif n'a pas été assuré directement par les acteurs publics traditionnels (Etat et collectivités locales) mais par un régime de droits sociaux" (Corsani, Lazzarato, 2008, 79).

Dans un contexte de forte croissance de l'emploi parmi les professions artistiques (voir l'annexe 4, p. 408), notamment celles relevant du spectacle dont le nombre, entre 1995 et 2004, "a augmenté trois fois plus que celui des professions culturelles dans leur ensemble et quatre fois plus que l'ensemble des actifs, toutes professions confondues" (Cléron, Patureau, 2007, 1), l'intermittence est devenue le régime d'emploi hégémonique.

B. La maîtrise d'un capital politique

Les membres du théâtre public sont au cœur de la production administrée et de la mobilisation relative au régime de l'intermittence. Il serait alors tentant d'établir un lien entre cette place et la précarisation de leur situation.

Certes, parmi l'ensemble des intermittents, les artistes des pôles du spectacle vivant se trouvent dans une plus grande précarité que les techniciens et ouvriers du cinéma et de l'audiovisuel, phénomène accentué par la réforme de 2003. Mais, au sein des artistes, les comédiens ne se trouvent pas dans la situation économique la plus difficile et si la mobilisation devait être indexée sur le niveau de revenu ou d'activité on attendrait plutôt celle-ci du côté des musiciens ou des danseurs.

Entre 1987 et 2003, c'est la rémunération annuelle moyenne des musiciens, dont le groupe a connu la plus forte croissance, qui s'est le plus fortement dégradée. La rémunération moyenne des danseurs (2^{ème} groupe d'artiste en terme de rythme de croissance) s'est moins dégradée que celle des comédiens et (surtout) des musiciens (voir Tableau 5).

Tableau 5. Évolution des rémunérations annuelles moyennes des intermittents dans les différentes professions artistiques entre 1987 et 2003.

	1987			2003				
	Effectifs	Rémunération	Indice	Effectifs		Rémunération (€ 2003)		
	nbr	valeur		nbr	1987-2003	Valeur	indice	1987-2003
Comédiens	8 737	14 997	100	23 254	2,66	11 679	100	0,77
Musiciens	5 349	11 084	74	25 318	4,73	6 420	55	0,57
Danseurs	1 623	9 221	61	5 587	3,44	7 771	67	0,84
Artistes lyriques	1 589	10 483	70	5 097	3,20	9 547	82	0,91
Artistes variétés	584	16 644	111	1 853	3,17	10 256	88	0,61
Autres artistes	1 634	19 368	129	5 225	3,19	11 314	97	0,58
Ensemble	19 515	13 492	90	66 335	3,39	9 111	78	0,67

Source. Rannou, Roharik, 2006a. J'ai repris des éléments du tableau 6, p. 27 et du tableau 8, p. 29 que je complète par l'usage des indices (le salaire moyen des comédiens constituant la base 100) et des coefficients multiplicateurs entre les deux années. Les rémunérations sont indiquées en euros constants 2003.

Néanmoins, si les danseurs travaillent davantage que les comédiens et les musiciens, ils ont davantage perdu de jours de travail. Entre 1986 et 1997, ils ont perdu en moyenne 48 jours de travail par an, soit une baisse de 40% de leur temps de travail, celle-ci étant de 34% pour les comédiens et 46% pour les musiciens. Ils constituent la seconde population artistique la plus

faiblement rémunérée. Ils sont davantage menacés par les accidents physiques et ils ont plus faible longévité professionnelle : 12 ans (Latarjet, 2004, 113).

Quel que soit le groupe professionnel, il existe donc une dégradation générale, mais inégale, des situations qui repose sur la faiblesse (relative) du niveau de la demande privée et publique, les limites de certains marchés du travail¹⁰⁷, ainsi que sur le déséquilibre des marchés du travail avec "la pression qu'exerce, année après année, le nombre croissant des nouveaux entrants sur le marché de l'emploi" (Coulangeon, 2004a, 22-23).

Dans cet ensemble, les comédiens se trouvent dans la moins difficile des situations, avec pour ceux de théâtre des conditions moins incertaines ; leurs revenus sont au centre de la distribution alors que ceux de cinéma et de télévision "se situent plus fréquemment aux extrêmes" (Menger, 1997a, 287).

Si on considère maintenant, non plus l'ensemble des groupes professionnels, mais les membres des groupes mobilisés, les difficultés économiques et professionnelles apparaissent importantes sans réellement discriminer les professionnels entre eux. Les revenus, et non plus seulement les rémunérations¹⁰⁸, sont à la fois faibles et peu différenciés (Tableau 6 - ci-dessous).

Tableau 6. Revenu mensuel net moyen en fonction de l'activité principale déclarée

	21. revenu mensuel	Nombre
Non réponse	1 255 €	4
Administration	1 222 €	14
Techniciens	1 598 €	45
Danseur	1 429 €	7
Comédiens	1 394 €	31
Musiciens	1 434 €	25
Moyenne	1 453 €	126

Questionnaire 2008. Fisher: $F=1,44$ $p=0,214$ Non discriminant. Le revenu est arrondi à l'unité supérieure

La plus forte propension des comédiens du théâtre (public) à s'engager et à encadrer les groupes mobilisés repose moins sur des causes économiques (directes) que sur une série de facteurs politiques qui ne se trouvent cumulés et combinés, à une telle intensité, que dans le pôle du théâtre public et qui signalent la maîtrise d'un capital politique diversifié. Ce dernier, pour reprendre une distinction classique (Bourdieu, 1979), existe d'abord sous une forme incorporée et plus faiblement à l'état institutionnalisé ou objectivé, encore que l'obtention de subventions puisse être considérée non seulement comme la reconnaissance, par les pairs et

¹⁰⁷ Celui des musiciens de jazz ne concerne que 1 500 personnes pour une faible audience ; les disques de jazz représentent 3 % du marché (Coulangeon, 1999).

¹⁰⁸ La question était la suivante : "Même s'il est difficile de donner une moyenne, indiquez quels sont, depuis un an, vos revenus mensuels nets moyens (en cumulant les différentes origines : Salaire ; ASSEDIC ; RMI ; droits d'auteur ; etc.)"

les experts, d'une qualité artistique, mais aussi comme le signe de la capacité, proprement politique, à mobiliser des ressources publiques. Pour préciser les propriétés politiques des membres du pôle public, il importe de distinguer ce qui relève explicitement des exigences liées à l'inscription dans une production artistique administrée (1) de ce qui appartient aux propriétés du champ théâtral (2).

1. Les exigences de l'inscription dans une production administrée

L'inscription des membres du théâtre public dans une production artistique administrée implique une dépendance à l'égard des règles et du fonctionnement des champs politiques et administratifs nationaux et locaux et leur nécessaire maîtrise comme condition de l'entrée et du maintien dans ce pôle.

Les orientations des politiques culturelles nationales et locales, les décisions budgétaires, les coopérations (en cas de financements croisés) et conflits entre collectivités publiques, l'arrivée d'un nouveau directeur des affaires culturelles, les changements des lois, règles nationales (LOLF) ou locales, etc. constituent une série de facteurs déterminants pour l'activité et les revenus des compagnies et des artistes.

Ces facteurs nécessitent la maîtrise d'une diversité de connaissances et de compétences. Mais, il ne suffit pas de connaître l'organisation des institutions publiques et la réglementation des finances publiques. D'une part, les professionnels doivent savoir se repérer dans les réseaux politiques locaux, leurs conflits internes (entre partis, mais aussi entre courants internes à chacun d'entre eux, entre les maires d'un même espace politique local, etc.). D'autre part, ils doivent savoir agir dans ces réseaux de coopération et de conflits, notamment par la maîtrise d'un langage d'État (dans ses différentes déclinaisons et variations institutionnelles, spatiales et temporelles) – ils reprennent les discours sur la culture comme facteur de dynamisme économique (Palma, 1990) et multiplient les références à leurs "missions de service public" – qui devient ainsi une épreuve sélective pour nombre d'entre eux.

(...) On se retrouve tout seul et on a plein de portes qui se ferment parce qu'on n'accède pas aux réseaux, parce qu'on a pas fait en gros ces courbettes là, qui sont, qui sont des.. Comme disaient d'autres gens, il faut apprendre à parler l'administratif. Il faut apprendre à parler le machin pour demander une subvention pour demander ceci, pour demander cela. (Géraldine. Comédienne. Bordeaux. 10-01-2007)

Ce capital politique a une dimension collective au niveau des compagnies et des institutions, mais c'est une exigence qui, à des degrés divers, s'est généralisée à l'ensemble des membres du théâtre public, les administrateurs et les directeurs artistiques en premier lieu, mais aussi, progressivement, à l'ensemble des techniciens et des artistes, notamment pour ceux qui, à leur tour, proposent des projets spécifiques.

Les membres du théâtre public sont inscrits dans des interactions permanentes avec les responsables administratifs et politiques qui, le plus souvent, prennent la forme de négociations plus ou moins feutrées. Elles sont parfois plus conflictuelles, soit au niveau d'une compagnie, soit à un niveau plus institutionnel et généralisé et conduisent alors les professionnels et/ou leurs représentants à intervenir plus directement dans le champ politique. Au début de 1995, alors que le gouvernement dirigé par Edouard Balladur envisage un collectif budgétaire important, l'organisation rassemblant l'essentiel des dirigeants des institutions et des principales compagnies du spectacle vivant public (le SYNDEAC¹⁰⁹), menace de dénoncer publiquement les choix ainsi opérés : "Nos théâtres seront les lieux de la dénonciation de vos choix"¹¹⁰.

2. Théâtre public et engagements politiques

Dans le même temps, les membres du théâtre politique, du moins ceux qui tentent de s'y maintenir et d'être reconnus par leurs pairs, doivent maîtriser un ensemble de dispositions politiques et éthiques et d'un capital intellectuel leur permettant de s'inscrire dans des enjeux et débats plus spécifiquement politiques et intellectuels.

Une représentation légitime

Il existe une représentation dominante, au sein du théâtre public, selon laquelle le théâtre a une capacité et une légitimité à intervenir dans l'espace public ou, par un parallèle dont on ne peut sous estimer la portée valorisante, dans la Cité par une référence implicite à la cité athénienne de la période classique, lieu de fondation du théâtre occidental¹¹¹. Il est d'ailleurs symptomatique que cette conviction est portée aussi bien par de nombreux comédiens que, certes de manière souvent plus euphémisée, par les membres de la direction du théâtre au ministère de la Culture.

Alors que dans maints champs artistiques la constitution d'un art politique est frappée d'une totale illégitimité (que l'on retrouve au sein du théâtre privé) et oblige à cloisonner activités

¹⁰⁹ Le syndicat des directeurs des entreprises artistiques et culturelles regroupe la grande majorité des directeurs des institutions publiques de diffusion (scènes nationales) et de production (les directeurs sont alors des artistes : metteurs en scène, chorégraphes) ainsi que les directeurs artistiques des principales compagnies indépendantes de théâtre et de danse. Cette organisation est considérée comme l'organisation professionnelle des employeurs du pôle de production administrée avec laquelle les fédérations syndicales de salariés engagent les discussions pour définir le cadre collectif des activités artistiques.

¹¹⁰ Lettre du 28 février du SYNDEAC à Nicolas Sarkozy [ministre du budget], cité par Jean-Pierre Thibaudat, *Libération* du 9 mars 1995. On notera que, dans le cadre des élections présidentielles et de la rivalité Chirac – Balladur, les mesures budgétaires dénoncées sont annulées.

¹¹¹ Cette conviction ressortit parfois davantage de la croyance compte tenu de la vision mythique qui est portée par cette analogie. Elle s'appuie aussi sur la place du théâtre grec dans la fondation de la Cité et de la Loi. Voir Antoine Garapon A, "Eschyle, Kafka, O. J. Simpson : Genèse et corruption du rituel judiciaire", *Cahier de Médiologie*, n° 1.

militantes et artistiques (Roussel, 2009), au sein du théâtre public, il n'existe pas une telle condamnation. Dans les années 1960, l'engagement communiste de nombreux metteurs comme Antoine Vitez n'a pas conduit à leur disqualification artistique (Lambert, Matonti, 1998, 2001). Certes, cet intérêt varie en fonction des périodes¹¹², fait l'objet de débats et de polémiques, de réinterprétations mais cet enjeu reste un objet légitime ne serait-ce que parce que le comédien (toujours de manière générique) est vu comme un vecteur de constitution de la communauté politique. C'est pourquoi, en 2010, au moment de la mobilisation contre le projet de loi relatif aux régimes de retraite, le Théâtre du Soleil et Ariane Mnouchkine se sentent autorisés à défiler en tant que tels et de manière spectaculaire, conduisant non à leur disqualification, mais au contraire à de nouvelles gratifications. Pour la manifestation du 12 octobre 2010, le Théâtre du Soleil prépare une série de banderoles avec des paroles d'auteurs célèbres (Shakespeare, Romain Rolland, Jean-Jacques Rousseau) et une grande marionnette blanche de 3 mètres de haut surplombant la foule et représentant la Justice. Ariane Mnouchkine déclare que la troupe a estimé qu'il leur fallait manifester *"avec les moyens du théâtre. Parce que c'est justement son rôle, d'incarner du sens, de donner une forme à des rituels qui peuvent être un peu fatigués (...) Et puis nous voulions partager cette inquiétude à notre façon, en apportant de la joie, de l'émotion, de l'enthousiasme, et accompagner cette énergie d'un pays qui se réveille"*¹¹³.

La légitimité du théâtre comme art politique implique aussi de plus faibles risques de répression par les employeurs et financeurs même si le libéralisme de l'État et des collectivités n'est pas total. Au moment de la signature du manifeste des 121 sur le droit à l'insoumission pendant la guerre d'Algérie ou sous la période Druon, le premier a pu manifester quelques penchants "répressifs"¹¹⁴ et il existe régulièrement des conflits publics entre un maire et un metteur en scène de théâtre. Néanmoins, cette légitimité, combinée avec la prévalence du modèle de la compagnie indépendante, qui permet à de nombreux artistes de maîtriser leur emploi, permet une autonomie politique.

A l'inverse, au sein du théâtre privé, du cinéma et de la télévision, la peur de la répression et de la mise à l'index est plus présente. Une technicienne, entrée en conflit avec les

¹¹² On peut dater des années 1960 la légitimité de cet intérêt. Jusqu'alors, il est le fait de quelques individualités en situation d'outsiders comme les frères Prévert (cf. leur expérience du *Groupe Octobre*). Dans les années 1930, les metteurs en scène qui servent toujours de référence (Louis Jouvet, Charles Dullin, Jacques Copeau) se caractérisent davantage par leur absence d'engagement ; ils sont absents des mobilisations antifascistes des intellectuels de cette période.

¹¹³ Fabienne Darge, "Le théâtre du Soleil, la justice et les corbeaux", *Le Monde*, 21 octobre 2010.

¹¹⁴ Après la publication du Manifeste des 121, "Blin, ainsi que les autres comédiens signataires (tels qu'Alain Cuny, Jean Martin, Laurent Terzieff, Simone Signoret), avait été interdit d'antenne, n'avait pu faire aucun cachet à la radio ni à la télévision, ni jouer dans un théâtre d'Etat pendant une année." (Aslan, 1990, 206)

ASSEDIC en raison de la suppression de ses droits en lien avec son congé maternité¹¹⁵, se mobilise avec d'autres intermittentes placées dans la même situation et tente, le plus longtemps possible, de préserver son anonymat, craignant les réactions de ses employeurs (chaînes de télévision et boîtes de production) au sein desquelles il est impossible de se syndiquer.

"J'ai refusé des télévisions qui voulaient m'interviewer. (...). Et tous les articles de presse, il y a toujours Odette, Odette. Il y a jamais mon nom. Je voulais pas. J'étais un peu flippée des répercussions que ça pouvait avoir

Q – pour être blacklistée ?

R – Exactement. Et considérée Odette comme cgiste ou syndiquée de la profession. Et je n'avais absolument pas envie de ça, parce que je ne le suis pas

Q – Vous n'êtes pas syndiquée ?

R – Non, je ne suis pas syndiquée. Je me suis rendu compte de l'intérêt des syndicats après cette histoire. Mais, bon, bref, je ne voulais pas avoir cette étiquette là. Je voulais pas avoir d'étiquette. Que moi." (Odette. Technicienne télévision. Paris. 15-02-2005)

L'entrée dans les champs artistiques

Dans certains champs artistiques (musique et danse), l'entrée et la réussite sur les marchés du travail sont, en grande partie, conditionnées par une concentration très précoce sur les apprentissages artistiques, initialement dans un cadre familial puis/et dans une institution scolaire spécialisée, déterminant des rythmes précoces de vie et de travail, conduisant à un oubli de maints aspects de la vie non scolaire (voir Sorignet, 2010)¹¹⁶.

A l'inverse, le théâtre public constitue un des espaces artistiques où il n'existe que de faibles barrières à l'entrée. Nul diplôme n'est exigé pour monter sur scène, mettre en scène ou encadrer des ateliers des théâtres et l'apparente faible technicité du métier de comédien autorise l'entrée d'artistes sans véritable formation. Plus que dans d'autres champs artistiques, et compte tenu du poids de la convention naturaliste qui veut que les propriétés physiques des comédiens encadrent les possibilités de rôle (Laplante, 2003), ces comédiens s'appuient, dans un premier temps, sur leurs dispositions intériorisées qu'il ne leur reste plus qu'à manifester sur scène, même si, comme le montrent les diverses recherches, le maintien sur le marché du travail nécessite un travail ultérieur de formation, d'entretien des réseaux, etc. (Menger, 1997a).

Cette faiblesse des barrières permet une entrée tardive de comédiens qui, préalablement, ont accumulé une expérience sociale et professionnelle diversifiée. Pour certains, l'engagement théâtral est aussi indissociable d'engagements politiques, le théâtre étant parfois

¹¹⁵ Avec le protocole de juin 2003, l'Unedic ne prend plus en compte les périodes de congés maternité (dans la période précédente, l'Unedic comptait 7 heures par jour) condamnant ainsi les femmes enceintes à perdre leur droit au régime. En 2004, ces mesures sont rapportées mais, les années suivantes, ces difficultés perdurent pour les femmes enceintes.

¹¹⁶ Dans cet "oubli", il faudrait aussi prendre en compte les propriétés des familles dont sont issus les jeunes musiciens et danseurs, ainsi que les pressions de ces dernières afin que leurs enfants se concentrent sur leur formation.

vécu comme une autre manière (non directement militante) de faire de la politique et, au moment des désengagements politiques, de continuer d'intervenir dans l'espace public. Ces traits sont présents, dès les années 1960 (voir Neveux, 2007), parmi de nombreux artistes connus comme parmi les membres des coordinations locales (Document 1, ci-dessous).

Document 1. Biographie de Jehan

Jehan (Metteur en scène. Saint-Étienne) est né en 1961. Son père est représentant de commerce d'huile de moteur et n'a aucune pratique de spectateur de théâtre. A 15 ans, il intègre un groupe proche du PSU, et pendant ses vacances d'été, il travaille dans un hôpital psychiatrique. Il revient transformé de cette expérience "inoubliable, extraordinaire et violente", et se découvre incapable de s'intégrer dans l'univers scolaire normé. Il quitte le lycée sans avoir le baccalauréat, et ses parents dès sa majorité. Il travaille ensuite comme animateur. Il refuse de faire son service militaire et travaille comme objecteur de conscience dans une imprimerie autogérée qui l'embauche à la fin de cette période. A ce moment là, il rencontre un couple qui fait du théâtre de marionnettes et, l'imprimerie fermant, il se consacre toujours davantage à cette compagnie de théâtre. Il débute par des tâches administratives puis fonde, à 24 ans (en 1985), avec une des membres de la compagnie précédente, sa propre compagnie de marionnettes au sein de laquelle il assume les tâches de direction artistique. Il intègre rapidement le régime de l'intermittence. Avec d'autres professionnels de la région stéphanoise, il fonde, en 1991, la coordination locale.

La nécessaire intellectualisation

L'intervention politique est enfin en congruence avec l'intellectualisation croissante du travail artistique, particulièrement pour la mise en scène¹¹⁷. Cette intellectualisation est devenue une composante structurelle du travail artistique, quel que soit le champ considéré et d'autant plus que les formes proposées apparaissent en rupture avec les attentes préconstituées puisqu'il s'agit d'explicitier et de justifier les œuvres en multipliant les emprunts aux différentes sciences (Menger, 1983). Dans le cas du théâtre, l'intellectualisation repose sur des facteurs complémentaires. En tant que représentation du monde, l'activité théâtrale provoque une série d'interrogations et de thèses sur la manière de cette représentation. Ainsi, que ce soit d'un point de vue théorique (et on peut remonter à Aristote) ou dans les textes dramatiques eux-mêmes, l'activité théâtrale implique un degré élevé de réflexivité. Cette dernière est d'autant plus importante que, dans la dernière période, une part significative de comédiens et de metteurs en scène, se caractérise par un capital scolaire parfois très important. Par ailleurs, les propriétés des publics de ce théâtre, la part conséquente des enseignants, contribuent à cette dynamique que l'on retrouve dans un grand nombre d'institutions théâtrales.

Toute structure ayant atteint une certaine taille et un certain degré de reconnaissance intègre quasi systématiquement dans l'organisation de sa saison, une série de rencontres intellectuelles qui complètent certains spectacles. Avignon constitue, ici aussi, la forme la

¹¹⁷ Antoine Vitez revendique un Théâtre des idées (Vitez, 1991).

plus radicale, la plus systématique et la plus ancienne (et cela, dès les années 1960, voir Poirrier, 1997) de cette intellectualisation nécessaire. Cette réflexion intellectuelle ne concerne pas seulement les œuvres proposées. Elle débouche nécessairement, en congruence avec les propriétés des publics et la définition dominante du théâtre, sur des interrogations concernant les conditions sociales de la production artistique et, plus généralement, l'ensemble des conditions sociales d'existence (voir, par exemple, les programmes des colloques, séminaires, etc. caractéristiques du festival d'Avignon). Le théâtre public concentre ainsi un grand nombre d'artistes qui, comme certains syndicalistes, utilisent "dans leurs actions quotidiennes des ressources interprétatives et argumentatives ayant des parentés avec celles utilisées par les sciences sociales" (Corcuff, 1991, 518).

3. La maîtrise des conditions de la représentation d'une cause

Les artistes du théâtre public cumulent une série de propriétés qui font de la maîtrise d'un capital politique multiforme une nécessité pour asseoir leur légitimité artistique comme leur viabilité économique. Les metteurs en scène constituent le groupe qui incarne le mieux cette figure spécifique de l'artiste (Proust, 2001), certains d'entre eux proposant des formes exemplaires de cet engagement artistique et politique. Ariane Mnouchkine est probablement celle qui, de manière rare et improbable (c'est une femme dans un espace où les hommes concentrent l'essentiel des ressources et gratifications symboliques et matérielles – Prat, 2006), mais de manière systématique et sur la durée de sa carrière, incarne le plus cette position.

Cette caractéristique du théâtre public impose une série de conduites pratiques et intellectuelles (comprendre le fonctionnement de l'État et des champs politiques ; caractériser le monde social), maîtrisées de manière certes inégale, qui font des artistes du théâtre public des acteurs sociaux les mieux à même d'organiser le travail de mobilisation politique, d'autant qu'ils peuvent s'appuyer sur leurs compétences professionnelles spécifiques qui sont ajustées aux conditions de (re)présentation publique d'une cause.

En effet, d'une certaine manière, la représentation théâtrale et la représentation publique d'une cause s'inscrivent dans un même dispositif spatial et visuel entre des acteurs de la représentation (les comédiens, les militants) et les regardants (spectateurs dans une salle de théâtre ; participants aux AG, publics divers présents sur les trottoirs au cours d'une manifestation, devant leur télévision) avec la même exigence d'attirer et de maintenir l'attention, de convaincre. De nombreuses situations politiques (animer une réunion publique) ou théâtrales (la présence sur un plateau) exigent des compétences identiques (maîtrise de la

langue, de la voix et du rapport frontal vis à vis d'une assemblée ; capacité à assumer un discours structuré dans une situation à forte dimension émotionnelle) qui sont d'abord le fait des comédiens et, surtout, des metteurs en scène, reconduisant alors des formes préexistantes de la division du travail artistique.

"Par exemple, les artistes prenaient beaucoup la parole... un discours, des mots choisis, le vocabulaire, et., etc., contrairement, surtout les metteurs en scène (rire), encore, voilà encore une différence. Même du côté des artistes, il y avait... il y a ceux qui savent bien parler, plutôt metteurs en scène, chorégraphe. Ensuite on a la... les comédiens, les interprètes, qui parlaient un petit peu moins, qui l'ouvraient moins. Et ceux qui l'ouvraient pas, juste pour dire : « Révolution, on fait tous la grève » (rire), c'étaient les techniciens souvent. Parce qu'eux, ils manient moins bien la langue, l'habitude de parler devant le public, etc.. Là-dessus, il y avait des vraies différences. Et il y en a plein qui sont partis à cause de cela. Parce que certains ont monopolisé la parole avec de très beaux textes, très belles choses, mais voilà... ça décevait certains." (Céleste. Chorégraphe. Coordination de Rouen. Rouen. 15-06-2005)

III. LA DOUBLE EXPERIENCE DE L'INTERMITTENCE

Beaucoup d'observateurs du régime soulignent régulièrement le paradoxe d'une lutte au cours de laquelle les groupes mobilisés, critiques aigus du néo-libéralisme, soutiennent un dispositif qui, en assurant l'externalisation des coûts salariaux et une "flexibilité parfaite (...)" préfigure, à certains égards, ce dont rêverait le patronat pour d'autres secteurs d'activité"¹¹⁸, contribuant ainsi à faire de la production culturelle "le laboratoire pour l'expérimentation élargie de formes douces de précarisation de l'emploi, formes d'autant mieux acceptées qu'elles sont vécues ici plus encore que dans d'autres domaines comme la contrepartie acceptable d'avantages multiples" (Lefebvre, 1989, 254)¹¹⁹. Parmi les sociologues, on peut opposer les positions de Pierre-Michel Menger soulignant que "l'évolution du système de l'intermittence vers un marché du travail complètement désintégré, avec des contrats de plus en plus courts et un défaut de responsabilité pour équilibrer les risques et les contreparties, ne peut en aucun cas être un modèle à généraliser"¹²⁰ à celles qui, dans la lignée des travaux de Bernard Friot, font de la socialisation du salaire un "horizon d'émancipation" (Grégoire, 2009), notamment du fait de la capacité du salarié à acquérir de nouveaux pouvoirs face aux employeurs, à se constituer comme une "main d'œuvre indocile".

Outre la diversité des perspectives théoriques, la dualité de ces approches est aussi la manifestation du caractère double et ambivalent de l'expérience de l'intermittence¹²¹ dont il

¹¹⁸ Xavier Dupuis, *Libération*, 3 décembre 2001.

¹¹⁹ On trouve une condamnation radicale de cette place des intermittents dans les dispositifs actuels du capitalisme dans Surya, 207.

¹²⁰ Pierre-Michel Menger, "Il faut responsabiliser les employeurs", entretien, *Télérama*, 2919, 21 décembre 2005.

¹²¹ Cette ambivalence n'est pas sans lien avec les perceptions hétérogènes de la précarité qui recouvrent plusieurs niveaux d'acception et de réalité, peut aussi relever de la manifestation d'un besoin de discontinuité (Cingolani, 2005).

faut s'efforcer de rendre en compte en évitant le double écueil du misérabilisme et du populisme (Grignon, Passeron, 1989). La position misérabiliste souligne la faiblesse de l'apport esthétique des intermittents concernés et les effets de leur situation de dominé (et reconnaissons que de multiples indicateurs peuvent inciter à verser dans une telle analyse) alors que le sociologue populiste insistera sur leurs capacités à innover face à des institutions engluées dans la routinisation de leurs pratiques et leurs compromissions politiques.

Les intermittents sont juridiquement des chômeurs et ils en remplissent les conditions juridiques (inscription à pôle emploi et aux ASSEDIC). Mais, ils échappent, au moins à deux titres, aux catégorisations habituelles concernant cette population. D'une part, ils sont étrangers à la "centralité de la norme de recherche d'emploi" (Demazière, Pignoni, 1998) en vue de sortir du RAC puisque, plus ils travaillent, plus ils sont assurés de s'y maintenir (à l'exception de la minorité qui est exclue du régime en raison de sa trop grande activité et de son niveau de revenu trop élevé). D'autre part, comprendre leurs mobilisations impose de rompre avec les habituelles perceptions dominantes de la situation de chômeur qui relèvent souvent de l'ordre de la privation, du manque, de la relégation, du trauma, etc., tout en prenant en compte aussi bien certaines assignations disqualifiantes (assisté, profiteur) que leur perception, parfois douloureuse, de leur propre situation. C'est pourquoi je distingue les possibilités d'une intermittence heureuse (A) (Coulangeon, 2004a) des coûts d'une intermittence difficile (B).

A. Les possibilités d'une "intermittence heureuse"

La place de l'intermittence est inséparable de celle des activités artistiques dans les sociétés contemporaines occidentales au sein desquelles elles sont hautement valorisées en permettant à chacun, à l'inverse des espaces bureaucratiques et des professions au sein desquels priment la routinisation des activités, l'expression de son individualité et de sa subjectivité désintéressée (Sapiro, 2007) et cela, quel qu'en soit le prix.

De ce point de vue, un des intérêts d'une certaine littérature, mélange de déploration et d'exaltation du mythe romantique de l'artiste maudit et du comédien pauvre et errant (*Le Capitaine Fracasse*, Molière avant son retour à Paris, etc.), est de souligner que la précarité (pour employer une catégorie contemporaine) est une dimension constitutive du métier de comédien que seule la réussite flamboyante (quoique jamais définitivement assurée) de certains masque. L'exposition au risque de la misère et, dans le cas des comédiennes, de la prostitution (plus ou moins "mondaine") est ainsi une réalité ancienne qui explique, dès le milieu du XIX^{ème} siècle, la mise en place d'organisations mutuelles puis celle des premiers

syndicats (Rauch, 2006). Il y a ainsi un risque ancien, inscrit dans les métiers artistiques, d'autant plus manifeste qu'il est, dans la période 1950-1970, en contradiction avec les périodes de plein emploi dans la plupart des autres marchés du travail. Ce risque est régulé, dans les formes anciennes de production du spectacle, par l'existence des familles qui servent de support à des troupes inégalement structurées et économiquement viables.

L'intermittence constitue une rupture importante en évitant la chute (sociale) dans les formes modernes de précarité que beaucoup d'artistes (ou aspirant à une telle reconnaissance) connaissent à certains moments de leur carrière ou constatent dans d'autres groupes d'artistes (une partie importante des plasticiens relève ainsi du RMI). En effet, non seulement le régime constitue un indicateur (et un emblème) d'intégration professionnelle réussie (1), mais il favorise une activité professionnelle libre de contraintes (2) qui échappe à la permanence et ses dangers (3).

1. Une intégration professionnelle réussie

Dans un contexte où s'accroît la dissociation entre l'activité et la rémunération, la protection sociale contribue aux identités sociales. L'État redistributeur est aussi un État classificateur, cette opération de classification contribuant à définir l'identité sociale des individus (Schnapper, 1989). Comme l'indique Claude Dubar, c'est alors « dans la manière dont [les individus] utilisent, pervertissent, acceptent ou refusent les catégories officielles que doivent se lire les processus d'identification future qui impliquent des réarrangements permanents aussi bien des domaines que des catégories identitaires » (Dubar, 1996, 118). C'est ainsi que, analysant les travaux préparatoires à la nouvelle nomenclature de l'INSEE, Alain Desrosières et Laurent Thévenot rapportent que, pour de nombreux métiers, et notamment les "métiers d'art", la définition d'un métier et sa désignation constituent des enjeux importants pour les professionnels concernés¹²². En renvoyant aux multiples propriétés sociales, plus ou moins légitimes, qu'elles connotent, les désignations agissent comme des mots d'ordre. Elles deviennent des emblèmes que les différents professionnels déploient et des points de ralliement en contribuant à faire exister des groupes nouveaux. "Se grouper derrière un mot nouveau, c'est en faire un mot d'ordre, donc adopter la nouvelle attitude sociale et

¹²² "Dans un autre cas extrême, celui des « métiers d'art » le contenu exact d'une rubrique a même été établi entièrement par voie de commission. Chaque nom d'occupation inclus dans la rubrique devait rencontrer l'assentiment d'une commission ad hoc réunissant les représentants des métiers d'art sous l'égide du ministère des affaires culturelles. (...) bien que la nomenclature n'ait pas, à proprement parler, d'incidence juridique, les discussions, souvent très vives, ont montré que les taxinomies sociales sont un enjeu suffisamment important pour entraîner une mobilisation des organes représentatifs des professions." (Desrosières, Thévenot, 1992, 46)

politique qui va de pair." c'est obéir à une série de "conduites sociales et/ou politiques précises." (Charle, 1990, 63)

Dans les champs artistiques, souvent caractérisés par un état d'incertitude quant au statut des personnes et marqués, compte tenu de l'état d'anarchie des formations et de l'absence de certification scolaire homogène, par l'inadéquation ou l'absence de grilles de classement¹²³, les désignations et les luttes qui les accompagnent constituent des enjeux sociaux importants et dévoilent le degré de cohésion d'un groupe ainsi que la capacité d'une désignation à faire consensus en contribuant à unifier ce dernier.

Pour beaucoup de membres des champs de production du spectacle, marqués par la dérégulation des marchés du travail et qui manifestent parfois un haut degré d'engagement dans l'activité artistique¹²⁴, l'intermittence constitue le seul repère stable et objectif si ce n'est d'une identité professionnelle, du moins d'une intégration professionnelle minimale¹²⁵ ainsi que d'une existence sociale spécifique, même si cela se fait au prix de multiples confusions¹²⁶. En ce sens, la référence récurrente par de nombreux intermittents (et commentateurs) au « statut d'intermittent » n'est pas une simple facilité de langage ou l'expression d'une méconnaissance de ce qui fonde juridiquement un statut et le distingue d'un simple régime d'emploi. Elle est la manifestation du fait que, pour de nombreux membres (ou postulants) des champs artistiques, l'inscription dans le régime et la désignation comme intermittent constituent le fondement de leur statut social.

"C'est dire, qu'à un moment donné. Moi, j'ai pas de diplôme. Je suis complètement autodidacte ; je n'ai pas fait le conservatoire. J'ai pas fait. Je suis sanctionné par aucun diplôme d'études musicales... Donc, tout d'un coup, c'est vrai que le régime et le fait d'accéder à ce régime permet, tout d'un coup, socialement d'exister aussi. C'est-à-dire que sur des documents, et ça peut paraître anecdotique, mais voilà à un moment donné je mettais musicien. C'est-à-dire. C'est pas.. C'est-à-dire que, avant, quand on n'est pas intermittent... Donc, que je donnais des cours à droite, à gauche. Je mettais vacataire. Actuellement moi c'est vrai... C'est très, dans mon parcours personnel, c'était important cette démarche d'être tout d'un coup reconnu comme professionnel, de la profession comme on dit." (Xavier. Musicien. Coordination de Rouen. Rouen. 25-06-2004. Il a commencé à être musicien à 35 ans)

L'intermittence est un indicateur et un emblème d'intégration professionnelle, dans la mesure ou l'accès au régime présuppose l'accumulation de cachets qui n'a été possible que par

¹²³ Le CEREQ, dans ses publications sur les emplois du spectacle vivant "présente des observations aujourd'hui fantaisistes" (Marcel Freydefont, *Actualité de la Scénographie*, 39, décembre 1988/janvier 1989, p. 61).

¹²⁴ "Parce que moi, ça fait trois ans que je travaille, quatre ans même. C'est ma profession parce que je fais que ça, que ça, que ça... sans être spécialement payée... Mais de toute façon c'est pas grave, j'ai choisi ça... et voilà.. Je travaillais à fond, à fond, à fond, à bloc" (Esther. Comédienne. Bordeaux. 10-01-2007).

¹²⁵ "Le statut d'intermittent, les habitués du Hangar des mines le possèdent tous, comme une carte d'identité. Il est loin de leur assurer une vie de pacha, mais il leur permet de vivre de leur art." (*Libération*, "Des allocations pour créer", 3 décembre 2001).

¹²⁶ "Cela [l'intégration dans l'intermittence] signifie accéder à une reconnaissance sociale, puisqu'on paie des impôts." Daunik Lazro (musicien de jazz) in, Sylvain Siclier, "Profil « la possibilité de réfléchir à mes choix »", *Le Monde*, 4 septembre 2003.

l'intégration dans des réseaux et la reconnaissance minimale par des pairs et instaure "entre amateurs et professionnels une frontière symbolique qui serait, en l'absence d'un tel dispositif, bien difficile à définir." (Coulangeon, 2004a, 153). Cette dimension est d'autant plus importante que, même s'ils peuvent se vivre et se revendiquer comme des professionnels, d'autres indicateurs de l'identité et de la reconnaissance artistique restent incertains. C'est le cas de ceux qui sont faiblement intégrés dans les instances publiques (notamment étatiques) et peu reconnus par les pairs les plus célèbres et qui ont ainsi le plus grand mal (par delà les grandes déclarations ostentatoires : « Nous les artistes ») à mener le triple travail identitaire, tel qu'il est analysé par Nathalie Heinich consistant non seulement à se dire, mais aussi à être dit, et se sentir artiste (Heinich, 1995).

Ce trait est d'autant plus décisif que l'intermittence permet aux plus fragiles d'échapper aux formes les plus infamantes de la précarité sociale (le RMI - RMA ; le chômage) et qu'il y a chez de nombreux intermittents, une « incohérence de statut » (Lenski, 1954) en raison du désajustement entre leur origine sociale (44 % des comédiens sont enfants de cadres supérieurs ; Menger, 1997a), leur l'appartenance statutaire, leur degré de reconnaissance esthétique et sociale, leur niveau de revenu. Beaucoup ont ainsi du mal à se considérer comme appartenant véritablement, selon la nomenclature de l'INSEE, aux "cadres et professions intellectuelles supérieures".

Enfin, le régime permet la professionnalisation. Il libère du temps et dispense d'activités totalement étrangères à l'activité artistique (activités, déclarées ou non, dans la restauration, etc.). Le temps de chômage peut être consacré au travail sur les instruments, à des répétitions plus longues, etc. L'intégration dans le régime permet aussi de postuler aux stages professionnels de l'AFDAS, renforçant ainsi les qualifications et les réseaux professionnels (Document 2, ci-dessous).

Document 2. Biographie de Gustave

Gustave (Musicien. Coordination d'Avignon) est né en 1956. Il est originaire d'Avignon et, dès 1973, part vivre en communauté en Ardèche. Il fait, en même temps, du rock progressif sous l'influence de Franck Zappa. Pendant 15 ans il fait de la musique dans des réseaux marginaux de "rock alternatif". Le plus souvent, il est payé "au black" et survit en multipliant les petits boulots (barman, travail en usine ou dans le BTP, au marteau-piqueur). Ce sont des comédiens, rencontrés au moment d'un spectacle, qui lui indiquent l'existence de ce régime qu'il n'intègre que vers 1988-1989, soit 15 ans après ses débuts d'activité de musicien (il a alors 33 ans). Il abandonne alors les activités alimentaires les plus extérieures à l'univers musical et se recentre sur son activité de musicien. Certes, il lui faut toujours assurer des activités autres (ateliers de formation par exemple), mais ce sont celles qui sont les moins dégradantes et les moins éloignées de son univers de référence.

Le poids du régime dans la constitution *a minima* d'une identité professionnelle (ou qui est vécue comme telle) explique alors que de nombreux postulants à l'entrée dans les champs artistiques ne se définissent plus comme des techniciens ou des artistes mais comme des intermittents. Une telle revendication apparaît d'ailleurs parfois si naïve et si contradictoire avec les catégories fondatrices des champs artistiques qu'elle manifeste l'extériorité de ces acteurs sociaux, leur méconnaissance totale du fonctionnement des champs artistiques et contribue, in fine, à leur exclusion ou non intégration ou, au minimum, à leur illégitimité.

2. La possibilité d'une activité libre de contraintes

Les différents rapports et recherches soulignent la part importante des prestations ASSEDIC dans l'ensemble des revenus monétaires, souvent supérieure à la moitié de ces derniers. Le rapport Roigt – Klein indique que, pour 37,6 % des intermittents, les prestations représentent la moitié ou plus de leur revenus et, pour plus de la moitié d'entre eux (55 %), 40 % ou plus de leurs revenus. Les règles des ASSEDIC prévoient d'ailleurs que le montant servi par l'ASSEDIC ne peut dépasser 75 % de l'ancien salaire (Roigt, Klein, 2002). L'allocation est devenue un revenu de complément plus que de substitution (en cas de perte d'emploi) qui est d'ailleurs intégré comme tel par les intermittents comme par leurs employeurs. Cette faible part du salaire dans le revenu global indique que le régime permet d'entretenir des personnes qui ont une faible activité déclarée. On est alors confronté à un double point de vue explicatif et/ou normatif.

Soit on considère que cette faible part est le signe d'une intégration professionnelle limitée, et d'autant plus que, dans l'activité déclarée, une part importante provient des stages de formation professionnelle (suivie) et des pratiques d'enseignement. Ne disposant pas d'éléments statistiques sur la part de ces activités parmi les différentes fractions d'intermittents, et notamment les plus fragiles, il est difficile d'en mesurer l'importance. Ma connaissance du milieu m'incite à souligner que pour ces fractions peu reconnues, l'essentiel des heures déclarées repose sur des activités secondes par rapport à la définition légitime du métier qui repose, pour les comédiens, sur leur capacité à être sur un plateau devant un public payant¹²⁷. Cette situation constitue d'ailleurs un des arguments de disqualification à l'égard d'autres pairs, et régulièrement évoquée dans les entretiens.

¹²⁷ Avec les réformes de 2003 puis 2006, dans les périodes prises en compte pour l'ouverture des droits, les intermittents peuvent intégrer au maximum 338 h de formation professionnelle et 55 h d'enseignement (90h pour les artistes de 50 ans et plus). On voit ainsi qu'il est possible d'être dans le régime en ayant une faible part consacrée à la présence sur le plateau.

Soit on considère que cette faible part du salaire constitue une des manifestations les plus décisives du régime dans sa capacité à atténuer le lien de subordination. Il soutient une certaine "déprolétarianisation" des métiers en permettant l'activité créatrice indépendante par la neutralisation des contingences matérielles et économiques qui pèsent par exemple sur les artistes salariés.

"C'est-à-dire, moi je connais et... Tout ça n'a rien voir avec la qualité même artistique. Il ne faut pas mélanger ces problèmes là qui sont que toutes les pratiques amateurs et... Il y a plein de musiciens par exemple qui sont... Moi, j'ai plein de potes musiciens qui sont, qui ont passé leur CAPES etc. qui sont enseignants et qui sont d'excellents musiciens et qui ont aussi des activités professionnelles, qui vont sur scène et voilà.. Bon, il y a un moment donné.. Il y a aussi le problème de l'enjeu. C'est-à-dire que ces gens là sont beaucoup moins libres évidemment puisqu'ils sont coincés par des engagements autres, soit de fonctionnariat ou de cours dans des écoles de musique.. Donc ça crée vraiment, voilà une espèce de liberté. Voilà on pourrait dire ça comme ça.. Une liberté de création et de pouvoir travailler son instrument et d'être libre et sur certaines, sur certains coups, des tournées etc. Moi j'ai pu partir comme ça sur des tournées d'un mois au Mexique ou voilà. Cette liberté là, et en plus de la liberté du temps c'est bien de ça dont on parle dans l'intermittence, de tout ce temps, cette spécificité de cette activité qui nécessite du temps à côté pour préparer les concerts, pour écrire... Moi personnellement, j'écris de la musique. Là je suis sur un projet donc j'ai besoin de beaucoup de temps pour écrire de la musique" (Xavier. Musicien. Coordination de Rouen. Rouen. 25-06-2004)

Cette "déprolétarianisation" fait du régime le principal financeur des multiples porteurs de projets qui ont ainsi le temps d'élaborer leur programme artistique.

"D'autre part, rappelons que l'artiste a une relation particulière à l'emploi, en ce qu'il est bien souvent porteur de projets qui sont source d'emploi. La plupart de ces projets peuvent naître du fait que l'artiste est couvert par l'assurance-chômage. Ainsi, l'artiste parle souvent des allocations de l'Assedic comme d'une subvention, d'une aide à la création déguisée."¹²⁸

Cette alternative met en évidence que, plus que "deux modèles professionnels, ce sont ici deux figures sociales qui s'affrontent. Celle de l'artiste bohème individualiste irréductible, audacieux et non conformiste d'un côté et de l'autre, celle du salarié « petit-bourgeois », fondu dans la masse rassurante de ses semblables." (Coulangeon, 2004a, 167)

3. Eviter les risques de la permanence et de la routinisation

Le régime permet d'éviter les risques de la permanence et, repose sur la valorisation de la flexibilité, de la mobilité professionnelle et spatiale avec la multiplication des expériences. Il favorise les aventures esthétiques et renforce les identités personnelles et professionnelles. La critique de la permanence est indissociable de celle de la bureaucratisation de l'activité et qui est portée aussi bien chez les artistes que chez les techniciens quand ces derniers s'opposent aux techniciens permanents des théâtres (municipaux), chez lesquels ils ne trouvent plus aucun enthousiasme, qui font leur travail correctement en assurant la maintenance technique du théâtre mais qui se refusent à la moindre heure supplémentaire et appliquent strictement les règles collectives.

¹²⁸ Compte rendu de la réunion du comité de liaison des professionnels du spectacle en lutte, 25 octobre 2004 aux Subsistances, Lyon.

"SP - (...) qu'est-ce que vous appeler les techniciens bourrins, vulgaires ?

Les municipaux. Les vieilles équipes de municipaux, alcooliques.

SP - Vous en connaissez de ces équipes ? (...)

Oui, oui. Bah c'est des gens qu'ont pas... qui sont blasés parce que ça fait... Enfin ils ont 25 ans de mairie dernière eux, ils s'en foutent du spectacle quoi.

SP - Vous les rencontrez en tournée ?

Oui.

SP - C'est-à-dire quoi ? Ils mettent quand même un ordre de marche. Quand vous arrivez, le théâtre, il a..

Oui, mais pas plus que ce qu'il ne faudrait. (...) Pas plus que ce qu'il nous faudrait. Les horaires, c'est les horaires ! Bon après c'est des gens qui sont coincés par... ça aussi. Ils ont des contrats à 35 heures tout ça. Y'a des fois, ils ne sont pas toujours aimables, pas conciliants." (Françoise. Technicienne. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 23-07-2003)

A l'inverse, l'intermittence est associée à la découverte, aux rencontres. Le régime, combinant flexibilité du travail et protection sociale, permet une instabilité de l'emploi qui peut "paradoxalement constituer un gage de réussite et de longévité professionnelle" (Coulangeon, 2006, 138) en permettant la multiplication d'expériences artistiques, la constitution de liens puissants avec d'autres artistes et techniciens combinée avec une grande souplesse dans l'organisation de la carrière et l'enchaînement des contrats.

Cela concerne souvent les jeunes professionnels qui doivent faire la démonstration de leurs qualifications, de leur adaptabilité et de leur capacité à s'inscrire dans des réseaux professionnels. Dans un régime de concurrence accrue, l'hyperflexibilité s'inscrit dans une dynamique de reconnaissance en permettant de multiplier les occasions d'emploi et de reconnaissance artistique et professionnelle.

"SP - Mais vous vous êtes déjà présenté sur des emplois permanents ?

Non moi ça ne m'intéresse pas, pas pour l'instant. Peut-être oui, quand j'aurais pris un petit peu plus d'âge (rire), quand j'aurais besoin de tranquillité, et de me fixer. Quand j'aurai envie d'être sédentaire, pourquoi pas ?

SP - Mais pour le moment cette situation d'intermittent vous satisfait ?

Oui, oui, c'est une vie assez riche, des rencontres. Travailler avec une compagnie c'est aussi la possibilité de travailler avec un groupe de personnes, d'être confronté à des situations différentes, d'être amené à faire des tournées, donc d'être accueilli dans des lieux différents, des pays différents etc. Oui c'est très enrichissant." (Théodore. Technicien. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 22-07-2003).¹²⁹

La valorisation de l'intermittence heureuse et du style de vie qui lui est associée permet aussi à ces fractions de jeunes professionnels (et notamment les techniciens) qui à niveau de qualification égal ont une activité plus valorisante que maints techniciens de niveau BTS ou DUT, rapidement inscrits dans la routinisation de leur activité.

Le régime est aussi vécu positivement par des professionnels qui ont accumulé une expérience importante sur des postes permanents et qui souhaitent, eux aussi, diversifier leurs pratiques. C'est le cas d'un directeur technique qui, après avoir occupé, pendant 30 ans, des

¹²⁹ Technicien très professionnalisé, il a déclaré mille heures l'année précédent l'entretien. Il a travaillé avec des artistes reconnus comme le chorégraphe Angelin Preljocaj ou le metteur en scène Mathias Langhoff. Il a travaillé à Moscou, aux USA, etc..

postes permanents dans plusieurs établissements (Sartrouville, La Villette), devient intermittent¹³⁰. Depuis, il travaille au Burkina Faso, au Bénin, au Congo-Kinshasa. En France, il est responsable d'un lieu du festival d'Avignon et travaille avec des petites compagnies ; il participe aussi à un opéra avec un metteur en scène palestinien. Cet intérêt renouvelé pour son activité professionnelle s'accompagne d'une baisse des revenus.

"A La Villette en tant que directeur technique, je gagnais un peu plus de vingt mille francs net. Mes revenus nets, quand je quitte La Villette, tombent, c'est variable, entre douze mille et quinze mille francs. Et voilà, et je paye moins d'impôts, voilà. Mais c'est un choix. Je veux dire, c'est aussi le désir de voyager, de travailler en Afrique c'est quelque chose qui m'intéressait beaucoup donc voilà." (Bernard. Cadre technique. Avignon In. 24-07-2004)

Ces diverses expériences montrent bien que, pour ces professionnels intégrés, la fin de la permanence accompagne une "intermittence heureuse", le régime soutenant une diversité d'expériences, vécues comme enrichissantes et conformes à une représentation idéale de l'activité artistique. Cette "intermittence heureuse" est aussi liée à un cycle de vie, les plus jeunes, à partir de leur expérience et de leur fréquentation des plus anciens, étant conscients que, avec l'âge, l'entrée dans la vie adulte et les contraintes qui l'accompagnent, l'intermittence peut devenir plus difficile.

"Les techniciens, en fait c'est un peu bizarre parce que je suis jeune encore donc moi, ça me plais bien en fait d'avoir plusieurs employeurs, même si j'en paye les conséquences de ne pas travailler de temps en temps et tout ; c'est quand même enfin pour moi, c'est quand même ce qu'il y a de plus intéressant, de faire de choses différentes avec des gens différents. Moi je sais que tous les gens qui ont 10 ans de plus que moi et qui ont des enfants et tout ça, l'intermittence ça commence à plus le faire du tout, du tout, du tout quoi" (Françoise. Technicienne. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 23-07-2003).

L'intermittence heureuse dépend des métiers et apparaît plus limitée dans le cas des comédiens que dans celui des musiciens. En conclusion de son ouvrage, Coulangéon rappelle que 60 % environ des musiciens connaissaient en 2001 "une forme ou une autre d'insertion stable au marché de l'emploi musical, les 40 % restants affrontant en revanche des situations de précarité." (Coulangéon, 2004a, 291)

B. Les coûts d'une intermittence difficile

A l'inverse de cette intermittence heureuse, qui correspond davantage à la période initiale de ce régime ou à la situation de professionnels reconnus, il existe une "intermittence difficile" qui concerne une grande masse d'intermittents dont la situation individuelle a commencé à se dégrader dès 1991 (Debeauvais, Menger, Rannou, Laplante, 1997, 188).

Il serait tentant de proposer une opposition, rhétoriquement efficace, entre la première intermittence "heureuse" et la seconde "malheureuse", mais ce serait verser dans une forme de

¹³⁰ "Bon, j'avais cinquante ans. Je me suis dit que c'était peut-être bien que je quitte ce gros lieu passionnant pour faire des choses que j'avais envie de faire en fin de compte." (Bernard. Cadre technique. Avignon In. 24-07-2004)

misérabilisme qui oublierait de considérer que, derrière leurs difficultés réelles, les intermittents considérés se caractérisent, même sous une forme réduite et incertaine, par une intégration professionnelle.

Il n'y a pas de malheur à être intermittent même s'il peut être difficile d'entrer et (surtout) de se maintenir dans le régime. En effet, la croissance du régime s'est accompagnée d'une accélération de la précarité et de la dégradation des situations personnelles ; la mutualisation du risque masque "une production endogène des inégalités" (Menger). Pour beaucoup, les espérances liées à leur entrée dans l'espace artistique et qui étaient l'expression de leur perception d'un état antérieur des champs artistiques se révèlent fausses. Cette dégradation est aussi la réitération d'un constat régulièrement effectué dans l'analyse des champs artistiques au sein desquels la croissance morphologique engendre la paupérisation d'une grande partie des artistes (Heinich, 2005). Cette intermittence est d'autant plus difficile qu'elle combine une situation matérielle définitivement incertaine (1) avec une faible reconnaissance professionnelle (2).

1. Une situation matérielle définitivement incertaine

Faiblesse de l'activité et des revenus

Pour les intermittents concernés, l'activité est réduite et les revenus limités. Le salaire horaire peut être supérieur à ce qu'il est, à qualification égale, dans d'autres secteurs (comme "forme de compensation de cette discontinuité de l'emploi", Menger, 1997b) mais, le faible nombre de cachets implique des salaires plus faibles que dans ces autres secteurs. Cette faiblesse est encore plus manifeste si on la compare à l'évolution de l'ensemble des salariés. Entre 1989 et 2002, chez ces derniers, le salaire annuel par tête a augmenté de 12 % (approximativement) alors que celui des artistes et techniciens a baissé de 12 % (Guillot, 2004, 29).

La faiblesse des revenus moyens s'accompagne d'une structure très inégalitaire. Quels que soient la période et les indicateurs utilisés, les études montrent que, à côté d'une immense majorité bénéficiant de faibles salaires, une infime minorité gagne des sommes considérables. Au début des années 1980, "plus de 77 % de la profession gagne en dessous de 4 700 francs par mois¹³¹. A peine 10 % gagnent plus de 120 000 francs bruts par an (soit plus du plafond de la sécurité sociale). 330 intermittents du spectacle (0,6 %) ont des salaires supérieurs à 40 000 francs par mois"(Roussille, Sciortino, 1985, 13). Pour 2002, l'Unedic a calculé que 80 % de ses allocataires de 2002 ont un salaire de référence brut annuel égal ou inférieur à 1,1 fois le

¹³¹ En 1983, le SMIC mensuel brut (pour 169 h) est de 3 773 francs.

SMIC, 12 % ayant même un salaire inférieur au tiers de ce même SMIC, alors qu'une petite minorité a des salaires élevés - 1 % a plus de 3 fois le SMIC annuel (Guillot, 2004, 24) – sans même évoquer les revenus des stars de cinémas que la presse mentionne régulièrement.

Des situations d'exploitation

L'intermittence s'accompagne de l'absence de véritables garanties collectives conduisant à des situations assez classiques d'exploitation.

Cette caractérisation de situations comme relevant de l'exploitation est parfois le fait des professionnels eux-mêmes. Un jeune comédien rapporte ainsi que, à la sortie du CNR, il est conduit, d'une part, à accepter une série d'emplois extérieurs aux champs artistiques, le plus souvent au noir (dans la restauration pour l'essentiel) et, d'autre part, à travailler dans un théâtre privé. Pour un spectacle qui lui propose un de ses premiers rôles, il est rémunéré 400 € pour 4 mois de travail. N'ayant rien négocié au préalable, il découvre le contrat au cours des phases de répétition et ne peut le faire modifier. Après une première phase de représentations et une période d'arrêt, le spectacle est repris mais sans qu'il soit averti et que le directeur lui propose de nouveau le rôle.

La dénonciation des situations d'exploitation est relativement aisée pour les professionnels quand ces dernières sont le fait des institutions ou des entreprises marchandes et qu'elles peuvent être vécues comme telles, ne serait-ce que parce que ces situations correspondent à ce qui est attendu de ces employeurs qui se conforment ainsi à une vision préexistante de ce que sont les univers marchands et institutionnels. En revanche, dans leur description des relations d'emploi et de travail avec les compagnies indépendantes, les intermittents concernés font beaucoup moins référence au jugement d'exploitation alors que tout observateur extérieur peut multiplier les indicateurs d'une telle situation (spectacles du Off où les comédiens ne sont ni déclarés, ni rémunérés ; comédiens et techniciens requis par un directeur de compagnie pour charger gratuitement les décors un dimanche après-midi ; etc.). Le registre vocationnel peut certes expliquer une telle dénégation. Mais une telle explication se révèle insuffisante si on ne considère pas les difficultés (affectives et politiques) auxquelles sont confrontés les professionnels concernés. D'une part, il leur est difficile de dénoncer comme des exploiters des personnes avec lesquelles ils entretiennent une série de liens affectifs parfois puissants ; cette dénonciation est d'autant plus impossible que, à leur tour porteurs de projet, ces professionnels reproduiront les mêmes relations de travail et d'emploi. D'autre part, il leur est difficile de se penser comme des exploités acceptant passivement leur exploitation et/ou considérant comme secondaires ces situations face à l'urgence du maintien du régime.

Une précarité définitive

La précarité constitue une dimension fondamentale actuelle des marchés du travail. Une étude de la DARES souligne ainsi que les contrats courts (CDD et intérim du secteur privé) connaissent une forte progression à partir des années 1980 ; ils représentent 3,4 % des emplois du secteur privé en 1985 et 10 % en 2000. Une part importante des actifs concernés arrive néanmoins à stabiliser ses relations d'emploi en accédant au CDI ; "Un quart des intérimaires et un tiers des salariés en CDD ont obtenu un CDI un an plus tard, alors que parmi les chômeurs, seulement 13 % ont trouvé un emploi stable." (Cancé, Fréchou, 2003)

A l'inverse, pour un grand nombre d'artistes et de techniciens, l'inscription dans l'intermittence est définitive, à certaines exceptions comme celles de techniciens embauchés dans des structures publiques ou parapubliques et qui (re)découvrent les joies de la permanence et de la régularité du travail et des rythmes de vie¹³². Elle est surtout définitive dans ses formes les plus précaires et incertaines (faible activité et revenu ; maintien dans le régime remis en cause chaque année). Les projections dans le futur, y compris celui du court terme, sont impossibles ou davantage dans le registre de l'inquiétude.

"Non c'est pas facile, c'est pas facile, et en même temps c'est un vrai choix donc on trouve le moyen d'accepter ces difficultés là. Mais c'est vrai que on est propriétaires de rien... La retraite mine de rien on y pense un peu mais on n'aura rien. Donc il y a l'envie de travailler le plus longtemps possible, mais il y a quand même la difficulté de se dire que si la sécurité sociale bouge beaucoup, comment on passera si on a des gros pépins ? Il y a des vraies inquiétudes. C'est sûr, il y a un choix là qui se fait très facilement à 20 ans et se fait un peu moins à 40, et puis à 50 j'imagine ça doit être encore plus douloureux enfin la véritable question. (...)

SP - Et vous avez déjà essayé d'acheter un appartement, une maison ?

Alors là il y a aussi le fait que, effectivement, que dans propriété il y a quelque chose qui nous agréé pas. Il n'y a pas d'aigreur par rapport à ça. C'est pas du tout quelque chose qui me passionnerait mais par contre bon c'est aussi une inquiétude aussi. C'est-à-dire il faut trouver un logement, il faudra l'assumer jusqu'au bout. Donc mais bon c'est vrai on a trop vu de gens crouler sous le poids d'une baraque à rembourser pour avoir envie de ça. Pour le moment, nous quand on a nos trois sous de côté on s'envole et on va voir ailleurs ce qui se passe dans un pays étranger plutôt que de rembourser un crédit quoi. C'est un vrai choix de vie aussi, humaine. Tout doucement, avec les années, les voitures démarrent pas bien le matin, enfin il y a toujours quelque chose, des emmerdes qui sont dus à des manques de moyens financiers réels." (Jehan. Metteur en scène. Saint-Étienne. 23-10-2003)¹³³

2. Une faible reconnaissance artistique et professionnelle

Les intermittents concernés et les compagnies avec lesquelles ils travaillent régulièrement et/ou dont ils assurent la direction artistique, bénéficient d'une (très) faible reconnaissance artistique et professionnelle.

Les compagnies ne sont jamais intégrées dans les classements publics et notamment étatiques. Il leur arrive de bénéficier de financements publics mais jamais pour des

¹³² "Je commence à imaginer comme possible le fait de faire du badminton tous les lundis soirs" déclare ainsi un technicien devenu permanent d'une structure para publique (Anatole. Technicien permanent. Coordination rouennaise. 15-10-2003)

¹³³ Au moment de l'entretien, Jehan a 45 ans. Il est intermittent depuis vingt ans. Sa femme est, elle aussi, intermittente et, à eux deux, ils ont un revenu net de 13 000 francs (1 980 €), avec un enfant à charge.

subventions de fonctionnement annuel et encore moins pluriannuel qui constituent un indicateur et un emblème de reconnaissance artistique. Les aides concernent des activités qui relèvent de la production non artistique : interventions dans le cadre des politiques sociales et en premier lieu en direction des "quartiers", terme euphémisé et dépolitisé qui sert à désigner les interventions dans les quartiers populaires ; encadrement d'ateliers de formation dans certains établissements scolaires ; lectures publiques de textes dans les médiathèques. Il leur arrive de recevoir des soutiens limités de la part des collectivités publiques (principalement les communes) pour le financement de certains spectacles mais ces aides restent limitées en volume et en fréquence. Dans mes différentes enquêtes, j'ai ainsi rencontré régulièrement, dans les espaces locaux, des compagnies qui n'ont jamais reçu d'aides de l'État, qui ne se souviennent plus de la dernière rencontre avec le conseiller théâtre de la DRAC ou du dernier de leur spectacle auquel a assisté un expert membre de la commission régionale. Ils n'adressent même plus leurs différents documents aux services de la DRAC et ne sollicitent plus de subventions du ministère de la Culture. Leurs spectacles ne sont diffusés, quand ils le sont, que dans les structures placées dans le bas de la hiérarchie culturelle : centres sociaux ; théâtres municipaux non intégrés dans les réseaux de diffusion reconnus par l'État ou le conseil Régional. Certaines de ces compagnies relèvent donc, depuis les années 1980, de l'univers professionnel (ils vendent à minima leurs productions ; leurs membres sont – faiblement - rémunérés avec un usage massif de l'intermittence) sans bénéficier pour autant d'une reconnaissance artistique par les pairs et les institutions.

Les "membres" de ces compagnies (i.e., ceux des professionnels qui travaillent régulièrement avec ces compagnies et/ou qui en constituent le noyau) se trouvent dans la même situation d'absence de reconnaissance. Ils travaillent avec un faible nombre de compagnies et quasi systématiquement uniquement celles qui se trouvent dans cette même situation d'absence de légitimité artistique ; le temps consacré à l'activité de plateau devant un public payant demeure restreint. Leurs revenus sont limités, l'intermittence jouant un rôle central mais au prix d'un jeu systématique avec la règle.

Cette absence de reconnaissance institutionnelle repose fondamentalement sur des jugements esthétiques qui sont d'autant plus violents que, ainsi que le souligne Nathalie Heinich pour le champ littéraire, le verdict sur l'œuvre peut être ramené à un verdict sur l'identité des artistes (Heinich, 1995). Dans le cas des artistes reconnus, la critique par les pairs et les experts, qu'elle qu'en soit la violence publique ou sourde, est l'envers du degré de légitimité atteint ; elle en est le prix et l'indicateur. Cette critique se maintient, le plus souvent,

dans le cercle enchanté de la critique artistique désintéressée, sauf quand un artiste reconnu se compromet dans les univers marchands, politiques ou bureaucratiques.

En revanche, pour les intermittents inscrits dans l'univers des compagnies indépendantes placées au bas des hiérarchies professionnelles, les jugements portent exclusion des champs artistiques ; c'est notamment le cas du qualificatif de "socioculturel". Un tel jugement est rarement objectivé dans des rapports. Il relève des échanges verbaux qui organisent les champs artistiques et définissent les hiérarchies artistiques. Il est rarement développé car il se suffit à lui-même, en synthétisant un ensemble de jugements sociaux et artistiques, et il est d'autant plus efficace qu'il est inséparable de l'histoire maintenant ancienne des conflits entre les champs artistiques et ceux de l'éducation et de l'animation qui se cristallisent au moment de la constitution du ministère de la Culture (voir par exemple, Urfalino, 1994).

Même si elle n'en a pas la rigueur, faute de disposer d'une série d'indicateurs homogènes, l'opposition entre intermittence heureuse et intermittence difficile a une visée davantage idéale-typique que réaliste. Elle permet de distinguer des manières d'être inscrit dans le régime sans que l'on puisse établir des frontières nettes entre elles. Il existe plutôt un continuum de positions sachant qu'à un certain état d'ancienneté dans le champ, les positions sont stabilisées et qu'il est alors plus facile de passer de l'intermittence heureuse vers l'intermittence difficile (voire l'exclusion du régime), ce qu'illustre la situation de certaines vedettes, que l'inverse quasi impossible. Arrivé à un certain état d'ancienneté dans le champ et disposant d'une faible reconnaissance artistique et professionnelle, de larges fractions d'intermittents sont condamnés à occuper cette position, ce qui implique une attention constante aux conditions matérielle de production (et aux exigences de cumul des heures et des cachets) afin d'éviter la chute sociale hors du régime.

CONCLUSION

Le régime de l'intermittence est devenu, depuis une plus de 25 ans, un enjeu public qui mobilise une diversité d'acteurs individuels et collectifs mais selon une diversité de points de vue. Pour les gestionnaires et les dirigeants de l'Unedic, le régime est en crise dans la mesure où il se caractérise par un fort déficit. Pour d'autres acteurs (employeurs, subventionneurs publics, porteurs de projets), qui se sont longtemps appuyés sur le processus d'externalisation du coût salarial, manifestant une indifférence réelle sur ses effets, l'inquiétude principale concerne la remise en cause du régime et les difficultés de financement de la production

artistique que cela induit. Les intermittents sont principalement confrontés à la dégradation de leurs conditions d'emploi et de vie.

Compte tenu de la place du régime dans la gestion de l'emploi artistique et technique ainsi que l'organisation de la production, la crise de l'intermittence est inséparable d'une remise en cause du mode de production dans le spectacle, cette dernière reposant sur la conjonction d'une série de facteurs relativement indépendants les uns des autres : primauté de l'innovation esthétique et condamnation des troupes permanentes à partir des années 1960 ; développement des politiques culturelles publiques et soutien à une offre diversifiée et non régulée ; découverte par l'ensemble des acteurs concernés (employeurs et salariés) des usages possibles du régime ; gestionnaires du régime qui n'anticipent pas les effets des décisions prises (abaissement progressif du seuil d'éligibilité de 1 000 h à 507 h) ; arrivée massive sur les marchés du travail de jeunes générations d'artistes et de techniciens.

Le régime accompagne et accentue ces transformations qui débouchent sur une flexibilisation croissante de l'organisation du travail et une précarisation, non moins croissante, de la masse des professionnels. Ce régime, s'il permet (et nécessite) une adaptabilité "à une grande variété de contextes et de situations d'emploi [ainsi que des] gains psychiques de l'autonomie et de l'indépendance dans le travail" (Menger, 1994, 8), se paie d'un coût économique très fort ainsi que d'importantes difficultés "pour gérer sur le long terme la combinaison entre rémunérations de l'activité, avantages en nature, éléments de protection sociale et niveau de retraite" (Menger, 1994, 8). Le régime reporte sur les intermittents le coût de leur employabilité et leur impose une mise en concurrence permanente.

De ce point de vue, à différents moments de l'enquête, le sociologue est conduit à s'interroger sur les principes politiques, voire éthiques, de différents groupes d'acteurs (responsables publics, dirigeants d'institutions artistiques) qui usent massivement de ce régime, et sans en ignorer les effets. Compte tenu de l'expérience de plusieurs décennies, il ne peut plus y avoir la moindre naïveté sur la manière dont, compte tenu de l'organisation actuelle des champs de production, il ajoute de la précarité à la flexibilité.

Or, à l'inverse de ce qui pourrait être attendu, les groupes mobilisés défendent un régime autorisant des situations professionnelles et sociales qui, dans un tout autre contexte, seraient condamnées comme la manifestation du capitalisme le plus brutal. Ce qui caractérise de nombreux acteurs et groupes c'est leur ambivalence profonde. D'une part, l'expérience vécue de nombreux artistes et techniciens et les analyses proposées depuis plus de vingt ans conduisent à une condamnation de ce régime. Mais, d'autre part, les annexes et l'organisation actuelle des champs de production permettent une "intermittence heureuse", certes

inégalement distribuée, mais à laquelle tous aspirent et dont les difficultés correspondent de toute manière à une vision vocationnelle du métier qui conduit souvent à un oubli ou une dénégaration des conditions d'exploitation. Par ailleurs n'envisager la précarisation, ou la pauvreté laborieuse d'un grand nombre d'artistes et de techniciens, qu'en référence à la norme de travail fordiste serait oublier que, compte tenu de la grande précarité qui a longtemps existé dans les espaces artistiques, principalement (mais pas uniquement) pour les artistes et techniciens les moins reconnus, l'intermittence et les droits sociaux qui lui sont associés sont souvent perçus comme un "progrès". On peut enfin considérer que, pour les fractions les plus vulnérables, à une époque où la précarité est devenue un "fait social majeur" (Rigaudiat, 2005) et où nombreuses sont les recherches qui soulignent la dégradation des conditions d'emploi et de travail (Dejours, 1998 ; Askénazy, 2004), beaucoup de jeunes postulants peuvent considérer que, toutes choses égales par ailleurs, autant vivre la précarité dans les champs artistiques au lieu d'autres espaces sociaux au sein desquels les différentes gratifications symboliques sont beaucoup plus réduites, voire inexistantes. De ce point de vue, les intermittents ne se vivent pas comme des chômeurs et ils échappent à l'ensemble des dispositifs et des ingénieries ainsi qu'à l'ensemble des prescriptions qui pèsent sur les chômeurs et qui constituent un des obstacles à leur possibilité de mobilisation collective (Demazière, Pignoni, 1998)

On ne peut pas non plus oublier que la perception positive du régime repose aussi sur la capacité de ce dernier à permettre la lutte. "Les annexes permettent - fait dénoncé par l'ancien président du Medef Ernest Antoine Seillière et revendiqué avec provocation par la frange militante des coordinations d'intermittents - de « faire grève avec l'argent des Assedic !" (Guilloteau, 2004). Dans le meilleur des cas, "certains disposent au début de la mobilisation de droits ouverts sur douze mois et sont potentiellement disponibles pour l'action contestataire sur cette période sans avoir à se soucier de considérations matérielles." (Sinigaglia, 2007b, 38)

Dans les conflits pour maintenir le régime, les membres du pôle du théâtre public sont les plus présents parmi les groupes mobilisés et notamment dans leurs fractions dirigeantes et organisatrices auxquelles ils proposent les principaux cadres de pensée et les références professionnelles et intellectuelles récurrentes. Cette place repose sur une série de facteurs économiques. En effet, le régime est au cœur de l'organisation de la production administrée du théâtre public si bien que l'État, du moins le ministère de la Culture et ses différents agents, est un des principaux acteurs intéressés au maintien du régime. Compte tenu du caractère structurel d'une véritable demande d'État, présente à tous les échelons de la hiérarchie

professionnelle et artistique de ce pôle, cette place repose aussi sur la capacité centrale de ces professionnels à penser et maîtriser le rapport pratique à l'État et le langage d'État. Par là, certaines des fractions présentes au sein du théâtre public apparaissent les plus capables de conduire une lutte qui, sur la durée, se caractérise par sa politisation dont je précise, dans les pages suivantes, les fondements (chapitre 2) puis les modalités que cela implique pour les groupes mobilisés (chapitre 3).

Chapitre 2. Tensions internes et difficiles alliances

Quelles que soient les critiques visant le régime de l'intermittence, des groupes (composés de professionnels relevant principalement des champs artistiques du spectacle vivant mais aussi de groupes extérieurs à ces derniers) se mobilisent afin de lutter contre les différents projets de modification (voire de suppression) des annexes 8 et 10. Ils sont alors confrontés à des interrogations relatives aux moyens qu'ils peuvent mobiliser. Des auteurs comme Oberschall (1972) ont souligné l'importance de ce que Neveu nomme "un *capital de moyens*" (Neveu, 1996, 59) qui sont divers : nombre, puissance du sentiment identitaire ; pouvoir de nuisance ; capacité à construire un discours de légitimation ; importance des réseaux ; etc.

Le type de ressources que souhaitent mobiliser les groupes est largement conditionné par les propriétés sociales de ces derniers. Des recherches ont ainsi concerné les "mobilisations improbables" de groupes dotés de faibles ressources matérielles et symboliques (Mathieu, 2001). A l'inverse, les hauts fonctionnaires du ministère des Finances n'ont nul besoin d'organiser des manifestations (de faire nombre) pour défendre leurs revendications. On peut même faire l'hypothèse qu'ils ont tout intérêt à mobiliser, dans la discrétion, leurs réseaux inscrits dans les différentes sphères du pouvoir. De la même manière, il existe dans le cas de l'intermittence une forme de "mobilisation invisible" d'acteurs qui, comme les entreprises des industries culturelles, ont intérêt au maintien du régime sans vouloir s'inscrire dans les mobilisations collectives. Ils peuvent s'appuyer sur les réseaux d'interconnaissance qu'ils ont construits et/ou faire état de leurs intérêts (sans que cela prenne une forme spectaculaire) en utilisant principalement une argumentation économique sur la délocalisation de la production cinématographique et audiovisuelle. Quand Jacques Peskine, délégué général de l'USPA, une des principales organisations d'employeurs d'intermittents dans le secteur de l'audiovisuel et du cinéma, évoque, dans *le Figaro*, quotidien de droite se réclamant du libéralisme politique et économique, les conséquences de la disparition éventuelle du régime, on a un exemple typique de cette forme de mobilisation¹³⁴.

Les mobilisations relatives à l'intermittence ne relèvent ni de la mobilisation invisible de fractions dirigeantes, ni de mobilisations improbables de groupes à faibles ressources. Il n'en reste pas moins que l'observateur est confronté à la difficulté d'identifier et de mesurer les ressources des groupes mobilisés.

¹³⁴ "Elles [les sociétés de production] n'ont aucune marge de manœuvre à l'heure où le coût du travail des professions qui concourent à la production est déjà très élevé en France. La concurrence est sévère dans toute l'Europe où les salaires et les charges sont plus faibles qu'en France. Dans ce contexte, la prise en charge directe du coût de notre régime d'emploi est incompatible avec le maintien de notre activité." (Jacques Peskine, "Nous sommes conscients des excès du système", *Le Figaro*, 20 janvier 1997).

Une des limites essentielles de la théorie de la mobilisation des ressources repose sur l'usage plus ou moins maîtrisé de l'analogie, démarche souvent présente dans les sciences sociales mais qui présente de nombreux dangers (Passeron, 1982). En effet, l'analogie économique qui structure l'article de McCarthy et Zald (1977) tend à considérer les ressources comme des biens ayant une valeur stable. Or, la valeur de toute ressource (la manifestation d'un groupe ; le soutien public d'une personnalité) n'a de sens que pris dans un contexte (Lapeyronnie 1988). Par ailleurs, toute mobilisation est confrontée à des critiques qui pourraient être considérées (pour continuer l'analogie économique) comme de la destruction de la valeur ; c'est moins le cas quand les critiques proviennent du camp adverse (cela fait partie des règles de toute mobilisation) que lorsqu'elles proviennent de groupes réputés proches car elles soulignent les divisions des groupes en lutte, leur isolement relatif ; elles peuvent décourager des acteurs prêts à se mobiliser.

Il n'existe donc pas d'équivalent général qui, comme la monnaie dans l'échange marchand, permettrait de définir une échelle des valeurs (Dobry 1986) entre les différentes ressources ("positives" ou "négatives") pour les comparer, les hiérarchiser et les échanger. Comment placer sur une même échelle de valeur une manifestation d'intermittents à Paris et/ou à Lyon, les déclarations d'artistes reconnus, les occupations des Assedic ou d'un théâtre à Toulouse ? Comment mesurer et hiérarchiser l'intervention de Catherine Deneuve qui, à l'occasion de la présentation du téléfilm de TF1 *Les Liaisons dangereuses*, manifeste son soutien mesuré aux intermittents¹³⁵ et, au cours de la même période, l'intervention de Patrice Chéreau au cours d'une assemblée générale (2 juillet 2003, Cloître des Célestins, Avignon) qui condamne le projet de grève au moment du festival d'Avignon ? Dans le premier cas, ce soutien est lointain et les groupes mobilisés en ont une connaissance imprécise et ont le plus grand mal (comme l'observateur) à en mesurer les effets sur les publics (et leur éventuel soutien à la lutte) et les professionnels. En revanche, l'intervention de Patrice Chéreau intervient dans l'espace central de la mobilisation et dans une période cruciale dans la mesure où la question de la grève est débattue parmi les techniciens et les compagnies du In. Elle est vécue comme la manifestation du désintérêt des grands artistes reconnus de l'espace théâtral et une "provocation" d'autant plus importante que c'est une des seules à être retenue par les médias. Elle contribue à rendre plus visible l'état de division des professionnels, mais aussi à en radicaliser certains.

¹³⁵ "Comment ne pas soutenir ces gens qui essaient de faire un travail ? À titre personnel, je me sens très solidaire, je les comprends. J'espère toutefois qu'il n'y aura pas trop de festivals perturbés. C'est un métier où il y a beaucoup de chômage, mais comme il y a du chômage partout, il est sans doute difficile d'attirer la compassion sur les métiers du spectacle." "Catherine Deneuve solidaire", *L'Humanité*, 2 juillet 2003.

La définition d'un tel équivalent général et la construction d'une échelle de valeur permettant de considérer et de classer les ressources, mais aussi les destructions de valeur, est un travail impossible car il faudrait pouvoir rassembler l'ensemble des déclarations, des actions de l'ensemble des acteurs singuliers et collectifs inscrits, à des titres divers, dans ce conflit. Pour chaque intervention, il faudrait, en effet, prendre en compte de multiples dimensions, donc l'ensemble des propriétés de l'acteur individuel et collectif qui intervient ainsi que le contexte de cette intervention (situation politique, canal d'expression, etc.), l'effet maximal étant probablement atteint dans le cas d'une vedette populaire (Agnès Jaoui) intervenant dans une grande chaîne de télévision, au moment d'une émission (les Césars en 2004) rassemblant de nombreux professionnels (dans la salle) et spectateurs (devant les écrans de télévision).

Il faut donc abandonner toute perspective substantialiste pour en avoir une approche relationnelle qui souligne que toute ressource n'a de sens que dans un contexte précis historique et social et dans un cadre interprétatif qui lui donne du sens et de la valeur (Pierru, 2010), c'est-à-dire par rapport à un état donné des différents champs sociaux avec des effets possibles de désajustement liés aux écarts entre les valeurs des différents champs artistiques, l'espace de la mobilisation rassemblant parfois, pour un temps court, des acteurs qui sont par ailleurs distincts, voire opposés, sous de multiples rapports. En juillet 2003, l'annonce que, dans le cadre d'une journée nationale de grève, l'équipe de tournage de *Joséphine Ange gardien* - série télévisée de TF1 dont l'héroïne est jouée par Mimie Mathy – a, elle aussi, arrêté son activité, provoque les rires amusés et ironiques d'un grand nombre des personnes rassemblées au cours d'une assemblée générale à l'Ile de la Barthelasse (Avignon - 7 juillet 2003), cette série et la chaîne de télévision concernée incarnant des valeurs, des catégories esthétiques, et un système de production radicalement opposés à ceux des groupes mobilisés.

Ces derniers, comme le sociologue, se trouvent donc dans un état d'incertitude relative quant à la mesure précise des ressources dont eux-mêmes (comme leurs adversaires) disposent afin d'appréhender le rapport de force dans lequel ils s'inscrivent à un moment donné. Ils peuvent néanmoins appréhender plusieurs indicateurs.

Les groupes mobilisés ne peuvent, à la manière classique du mouvement ouvrier ou d'autres mobilisations professionnelles (celle des routiers en 1992 et 1996), bloquer l'activité économique d'une entreprise, d'un secteur. Ils le peuvent d'autant moins que les employeurs les plus proches partagent le même intérêt au maintien du régime. De toute manière, l'arrêt

éventuel de l'activité dans leur secteur (ou une partie de celui-ci) a un impact économique quasi nul¹³⁶.

Les membres des groupes mobilisés prennent en compte les divisions et les alliances entre les organisations et les institutions et à l'intérieur de chacune d'entre elles en étant attentif aux déclarations, aux textes signés. Ils restent attentifs au poids symbolique inégal des ressources mobilisables. En comparant la composition de deux délégations auxquelles il a participé, un responsable d'une coordination locale souligne que, dans un cas, la présence de représentants de grandes institutions artistiques régionales lui a semblé modifier la perception que des responsables politiques régionaux pouvaient avoir de la lutte.

"Lorsqu'on a été rencontré - moi je faisais partie de cette délégation - le président du groupe UMP à la région, le conseil régional... C'est très différent d'être reçu par, de recevoir une délégation d'intermittents du spectacle, ou de recevoir une délégation dans laquelle il y a : une coordination mais aussi un CDN, un directeur de CDN, un syndicat, un directeur de théâtre de ville et voilà. Du coup la parole, surtout si elle est commune, ce qui était le cas, elle est très étonnante pour eux (...)" (Jehan. Metteur en scène. Saint-Étienne. 23-10-2003)

L'analyse des contraintes dans lesquelles se trouvent pris les groupes mobilisés ainsi que des ressources qu'ils mobilisent doit donc prendre les propriétés objectives de ces groupes et des conditions de cette lutte ainsi que le caractère contextuel de celle-ci, ce qui implique que la perception du contexte, par les différents acteurs, engagés ou non dans la mobilisation, et la manière dont ils réagissent constitue une des dimensions de cette analyse.

C'est pourquoi l'analyse distingue ici la diversité des groupes mobilisables (I) et les alliances possibles comme leur caractère incertain (II).

I. LA DIVERSITE DES GROUPES MOBILISABLES

Dans son texte classique sur coup d'Etat de 1851 de Louis Napoléon Bonaparte, Marx souligne que les paysans parcellaires (tous identiques les uns aux autres et sans lien social ni communauté) ne peuvent constituer une classe et ne disposent d'aucune force politique autonome ; c'est pourquoi ils n'existent que dans la subordination au pouvoir exécutif (Marx, 1956). Oberschall souligne que les groupes sans cohésion interne puissante et sans identité forte ont le plus grand mal à construire une mobilisation collective ; il existe des "quasi groupes" ayant des intérêts communs mais exprimés de manière latente (Oberschall, 1972).

Dans les différentes mobilisations collectives, l'unité du groupe qu'il s'agit d'organiser et de faire entrer dans la lutte constitue un des enjeux essentiels, dont le poids apparaît particulièrement déterminant quand, précisément, la division prédomine. Une des tâches

¹³⁶ En juillet 1992, le contraste entre la capacité des routiers à bloquer l'activité économique et l'impuissance relative des groupes mobilisés est, de ce point de vue, particulièrement frappant.

essentielles des dirigeants est de constituer et de maintenir cette unité qui repose souvent sur un effet de croyance, un postulat de départ qu'il s'agit d'imposer symboliquement et politiquement aussi bien aux adversaires qu'aux membres du groupe concerné. C'est d'ailleurs pourquoi les porte-parole utilisent systématiquement des articles définis (dans leur forme normale) pour définir les groupes en lutte ("les ouvriers veulent", "les universitaires revendiquent", "les intermittents soulignent") au nom desquels ils parlent, et non des articles indéfinis ("des intermittents") et encore moins des pronoms indéfinis ("certains intermittents"), ces derniers usages risquant de souligner un état de division et d'incertitude.

Cette unité postulée est un des fondements essentiels des luttes entre les différents porte-parole individuels et collectifs qui revendiquent le monopole de la représentation des groupes en lutte. Elle constitue aussi une des assises aux dénonciations des entreprises concurrentes dont les positions et prises de position ne sont pensées que sous la forme de la division et de la trahison, la CFDT incarnant, dans ce cas précis, cette figure récurrente et majeure de la plupart des luttes.

Une des forces essentielles de nombreuses mobilisations repose donc sur l'unité d'un groupe social, souvent organisé autour d'une organisation centrale et d'un ensemble de structures enserrant ce groupe dans un réseau intense de sociabilités professionnelles, politiques, sociales, etc. C'est ce que souligne Tilly dans son analyse des solutions de *catnet* où un groupe dispose d'une forte identité professionnelle liée à son insertion professionnelle et d'un réseau structuré de sociabilité. On trouve cette situation avec les instituteurs organisés autour du SNI (puis, par extension, de la FEN) et, à partir de cette organisation syndicale, d'un réseau très fort d'organisations sociales et sanitaires (MGEN, ADOSEN) récréatives (GCU), économiques (CAMIF, MAIF), etc.

De ce point de vue, il ne s'agit pas de nier certains effets sociaux unificateurs du cadre juridique proposé par le régime. Néanmoins, les groupes mobilisés se heurtent à une série de difficultés générales liées à l'état actuel d'organisation des champs artistiques relevant d'une production artistique administrée.

D'une part, il existe une l'ambivalence de l'État social. En même temps qu'il "arase les particularités individuelles [il produit des] *effets individualisants redoutables*" (Castel, 1995, 637) car les individus sont coupés de "leur appartenance concrète à des collectifs réels" (637) dans la mesure où la protection de l'État-providence les dispense de toute recherche de solidarité collective. Celle que manifeste cet État est abstraite et lointaine (mes cotisations sont par prélèvement automatique ; je ne connais pas les gestionnaires de mes caisses ; etc.). L'État a ainsi dissous les solidarités concrètes et les "grands acteurs collectifs dont

l'antagonisme cimentait l'unité de la société" (639). Le rapport à l'intermittence repose certes sur l'existence (et l'entretien) de réseaux qui conditionnent l'accès à l'emploi. Mais, en même temps, et les intermittents interrogés insistent tous sur cette dimension, chaque situation personnelle est spécifique et relève d'une gestion individualisée des différentes contraintes, y compris dans les relations avec les employeurs qui ne sont jamais encadrées par la référence aux cadres collectifs fournis par les différents accords conventionnels.

D'autre part, la production par projets, qui concerne potentiellement l'ensemble des professionnels, implique, dans des champs artistiques qui se caractérisent déjà par un état récurrent de compétition pour l'accès à l'emploi et à la reconnaissance artistique, une situation de concurrence interindividuelle permanente, notamment à l'intérieur du groupe central des metteurs en scène, d'autant plus violente que les ressources publiques se font rares.

"Le problème des différents metteurs en scène c'est que, voilà, si untel a tant d'argent, ça veut dire que lui il ne va pas les avoir aussi. C'est que l'enveloppe est tellement petite, que tout le monde se bat pour avoir le plus gros morceau de viande. C'est vraiment ça. Les compagnies qui sont conventionnées, elles sont trois maintenant je crois ou quatre, je ne sais plus. Et bah voilà ! Il faut qu'il y en ait qui soient déconventionnées pour permettre à d'autres de l'être. Donc, c'est vraiment une guéguerre terrible, terrible entre nous. On sait que s'il y a telle compagnie qui est accueillie aux Deux Rives, au Rive Gauche ou à Gorki, bon bah voilà si c'est celle-ci il n'y a pas de place pour le voisin. Donc après, d'un seul coup, oublier toutes nos animosités et se retrouver tous en AG et se battre tous ensemble... C'est complexe quand même, et je pense que c'est entre autre pour ça que c'est le bazar." (Albertine. Comédienne. Coordination de Rouen. Rouen. 13-10-2003)

Il existe aussi une série de difficultés plus spécifiquement liées à la mobilisation étudiée. La mobilisation a une portée ambivalente d'unification mais aussi de mise en évidence de divisions (A) qui reposent sur une série de propriétés concernant les champs artistiques (B) et de fractures qui opposent différents groupes professionnels, une des principales concernant les techniciens et les artistes (C).

A. La lutte : facteur d'unification ou de division ?

On retrouve, parmi les groupes mobilisés, un souci récurrent de refus de tout ce qui peut porter à la division. En 1992, alors que débute le festival d'Avignon et que le théâtre national de l'Odéon est déjà occupé depuis le 1^{er} juillet, la FNSAC organise, le 6 juillet, une première rencontre dans les locaux de la Bourse du Travail, située dans un quartier populaire (autour de la place des Carmes), lui-même légèrement décentré par rapport au cœur mythique et historique du festival. Alors que plusieurs personnes viennent d'intervenir pour affirmer que ce n'était pas une réunion du Off, l'assemblée apprend qu'une autre réunion se tient au Verger, historiquement, symboliquement et matériellement relié au In ; c'est dans ce lieu que se déroulèrent certains des premiers spectacles de Jean Vilar et qu'eurent souvent lieu des rencontres entre les publics et ce dernier, Gérard Philipe et leurs successeurs. Cette dualité

menaçant de reconduire une coupure qui vient d'être déniée, les participants se déplacent immédiatement au Verger, lieu disposant d'autres attributs symboliques que la Bourse du Travail et socialement plus neutre. Au Verger, l'intervention la plus applaudie est celle d'un professionnel présent qui affirme qu'il ne voit ici, ni comédiens ni techniciens, ni In, ni Off, mais "uniquement des artistes". Mais si la lutte peut être facteur d'unification (1), elle se révèle davantage, sur la durée, comme un révélateur, parfois un, d'une série de tensions internes (2).

1. La lutte facteur d'unification

Alors que le régime de l'intermittence constitue un référent identitaire incertain et inégal, la mobilisation peut être le moment du renforcement de cette identité, de la constitution des intermittents comme groupe. Les mobilisations peuvent en effet, être l'occasion "(...) de nouvelles identifications – ou quelquefois en une réactivation de loyautés et identification « oubliées » - ainsi qu'en un rassemblement sur cette base, d'acteurs – ou de groupes d'acteurs – dans le cadre d'un mouvement social chargé, au besoin par la confrontation directe et éventuellement violente avec les autorités en place, de promouvoir et parfois de « restaurer » des fins collectives" (Chazel, 1975, 516). Emmanuelle Reynaud (1982) souligne, elle aussi, le rôle du conflit qui porte à l'existence de nombreux groupes : "jeunes travailleurs" ; "travailleurs immigrés" ; groupes latents au sein desquels il n'existe pas d'interactions permanentes (mouvements féministes, mouvements homosexuels). En effet, le caractère hors norme des conflits, qui échappent aux régulations habituelles, provoque une accélération des échanges, des remises en cause radicales qui contribuent à assurer une forte cohésion au groupe en lutte. Les conflits sont l'occasion de nombreux "apprentissage culturels" où s'élaborent de nouvelles interactions, de nouveaux comportements qui modifient la micro culture ; c'est pourquoi des événements comme des fêtes, des manifestations, etc., jouent un rôle important. Ils sont le moment de constitution d'institutions - comités de grève, coordinations locales, etc. - qui peuvent se perpétuer même en cas de modification de la conjoncture, car, comme le souligne Olson "le coût de la modification d'une organisation est très élevé, et le coût de la construction d'une organisation concurrente encore supérieure." (Reynaud, 1982, 172). Les assemblées générales permettent ainsi d'affirmer la constitution du groupe par le dépassement des individualités et la négation de leurs appartenances sociales et professionnelles particulières.

Les mobilisations jouent aussi un rôle important dans l'affirmation d'identités personnelles et le militantisme peut être "une forme d'institution de réassurance permanente d'une identité

valorisante" (Neveu, 1996, 81), réactivée par le récit des difficultés et des exploits manifestant l'appartenance à un "groupe élu" (Neveu, 1996, 82). Des situations telles que les assemblées générales permettent à certains intervenants de s'extraire d'une masse relativement indifférenciée de présents et/ou d'un réseau d'interrelations plus ou moins limité, en étant reconnu dans leur irréductible singularité, sous réserve que les interventions soient considérées comme positives, entraînantes, qu'elles contribuent à la dynamique de la lutte. Cette situation de reconnaissance est particulièrement puissante pour ceux que la dynamique de la lutte et leurs capacités spécifiques conduisent à occuper des positions de leader ; elle est encore plus accentuée pour les quelques individualités auxquelles les participants à la lutte reconnaissent une autorité quasi charismatique.

2. Les luttes internes aux groupes mobilisés

Mais ce travail de construction se heurte à une série de difficultés. D'une part, la construction de groupes (Boltanski, 1982 ; Thompson, 1988) suppose un travail d'unification, de regroupement et de coupure par les membres de ces groupes et les institutions qu'ils construisent (Voegtli, 2010). Ce travail est alors l'occasion de luttes souvent interminables sur la définition du groupe et de ses propriétés qui opposent les porte-parole revendiquant pour eux-mêmes le monopole de la représentation du groupe et qui visent à faire exister le groupe sur la base d'un ensemble d'institutions : sigles, sceau, tampons, bureau et secrétariat, etc. (Bourdieu, 1984a, 11). D'autre part, il ne s'appuie pas toujours sur les potentialités de groupes qu'il suffirait simplement de porter à l'existence. De ce point de vue, les mobilisations sont aussi l'occasion de l'émergence et de la cristallisation de divisions internes aux groupes ou entre les groupes jusque là ignorées, déniées.

"La coordination, on s'est tous retrouvé, plein d'artistes, plein de techniciens, des gens qu'on connaît de vue et tout mais avec qui on travaille pas et c'est plein de métiers complètement différents qui, d'un seul coup, devaient se projeter, tous ensemble – Tous ensemble [sur un mode amusé, en reprenant le slogan] et c'est pas comme quand c'est les cheminots. Les cheminots, ils parlent tous de la même chose. La différence entre un artiste et un technicien. Des fois, entre un artiste et un technicien pff, il y a un monde. C'était plein de mondes, plein de mondes différents. C'est pour ça aussi que ça c'est disloqué, je pense. Parce que on a pas tous les même objectifs. (...) Moi, je suis contre le clivage qui peut exister entre artistes et techniciens mais il existe. Il est... Les artistes... Certains artistes ne considèrent pas bien le côté technique du spectacle, alors que, il faudrait qu'ils sachent que, sans eux, on pourrait pas faire grand chose.... Et les techniciens sont aussi très... Ils doutent beaucoup de l'artiste : « lui, c'est un artiste, évidemment, c'est mieux que nous ». Des fois, ils se rabaissent, je dirais. Et des fois, il y a des choses qui ne fonctionnent pas. Et ça.... Alors que l'un sans l'autre...." (Céleste. Chorégraphe. Coordination de Rouen. Rouen. 15-06-2005)

Ces divisions et leurs manifestations peuvent prendre des formes relativement neutres quand tel groupe et/ou l'organisation qui le représente ne participe pas véritablement à la lutte, sans que cela prenne un caractère public et politique. C'est le cas de larges fractions de techniciens du cinéma qui appartiennent à un champ dont j'ai souligné l'extériorité à l'égard de

la mobilisation. Leur principale organisation syndicale (le SNTPTCT dont j'aurai l'occasion de préciser les positions) participe à un faible nombre de mobilisations sans jouer le rôle de "briseur de grève" puisqu'il n'est pas présent dans les secteurs les plus combatifs et il reste inconnu de l'immense majorité des membres des groupes mobilisés. Il n'est donc pas l'objet des mêmes dénonciations que celles qui visent la CFDT. Par ailleurs, il a un accès quasi nul aux médias : ses communiqués de presse ne sont jamais repris ni cités et leur responsable national n'est jamais interrogé dans les grands organes de la presse écrite ou audiovisuelle.

Ces divisions prennent des formes plus violentes et démonstratives quand elles mobilisent des professionnels connus dans les champs artistiques et médiatiques ou quand elles se manifestent dans des espaces publics comme les AG. Le maximum de tension est alors atteint quand on combine ces deux dimensions, avec la présence d'artistes connus dans des AG qui expriment des désaccords publics, médiatiquement repris. C'est le cas, en 2003, d'une AG organisée au moment du festival d'Avignon et au cours de laquelle Ariane Mnouchkine et Patrice Chéreau manifestent leurs interrogations et désaccords.

La volonté de ne pas accentuer les divisions de "la profession" constitue d'ailleurs une des justifications officielles de Bernard Faivre d'Arcier pour annuler l'édition 2003 du festival. Elle constitue plus sûrement une des raisons de la décision, concernant les trois AG du personnel du festival d'Avignon qui jouent un rôle décisif, d'interdire la présence à toute personne extérieure (sociologue, président du SYNDEAC)¹³⁷. Les AG sont donc très fortement ambivalentes. Elles peuvent avoir une fonction d'unification, avec un sentiment de participation et de communion quand elles rassemblent plusieurs centaines de personnes unies dans la lutte. Elles peuvent être des moments d'exacerbation des tensions, des divisions et des rivalités. Ce sont aussi des moments de désespérance quand il n'y a plus personne.

Dans ces processus de division, il faut aussi prendre en compte les effets spécifiques des luttes entre organisations existantes ou tentant de parvenir à l'existence. Ces divisions sont parfois inscrites dans une histoire de longue durée qui est, en partie, incompréhensible pour une grande partie des acteurs. La violence des tensions entre la FNSAC et la FTILAC est inséparable des désaccords entre les deux confédérations mais aussi des conflits qui opposent, depuis plusieurs décennies, notamment dans les champs culturels et intellectuels, la "gauche communiste" à la "gauche réformiste". Elles se manifestent aussi dans les disputes entre la FNSAC et les coordinations locales (ou certaines d'entre elles) qui lui contestent le monopole

¹³⁷ Les tensions parcourent aussi bien l'ensemble des professionnels que les différentes compagnies présentes. Elles sont telles que les membres de la troupe du Théâtre du Soleil décident, adoptant une attitude commune qui privilégie leur cohésion interne, de ne pas prendre aux votes portant sur la décision de grève. Ariane Mnouchkine indique aussi que le poids de la troupe (10 % des votants ; ils sont 75) conforte cette décision.

de la représentation des artistes et des techniciens du spectacle. Les logiques spécifiquement organisationnelles tendent alors à exacerber les moindres divergences d'appréciation sur les slogans, les modes d'actions, les noms, etc.

Alors que la lutte dure depuis près d'une trentaine d'années, il existe des courtes périodes (quelques semaines en 1992 ou 1996, quelques mois en 2003-2004) se caractérisant par l'intensité des engagements individuels et le caractère parfois extra-ordinaire de certaines formes de mobilisation qui contribuent à homogénéiser les groupes mobilisés. Mais ces groupes ne peuvent être assimilés à l'ensemble des intermittents et encore moins aux artistes et techniciens des champs de production artistiques relevant du spectacle. La capacité des groupes mobilisés à acquérir une très forte visibilité médiatique, leur donnant une efficacité politique certaine, ne saurait être confondue avec l'existence d'un groupe social ni même avec leur capacité à le construire.

C'est cette confusion qui est souvent opérée dans de nombreux textes qui, par le simple jeu de la désignation générique ("les intermittents"), tendent à homogénéiser des groupes par ailleurs fortement différenciés dans leur situation sociale comme dans leur manière de percevoir leur activité. Cette homogénéisation ne peut se faire que par la généralisation d'un type d'activité, de certaines modalités du rapport à l'emploi, d'une expérience sociale particulière, de jugements sociaux et esthétiques caractéristiques de certaines fractions d'intermittents qui servent de base à une extension, voire à une essentialisation, de cette figure.

Les groupes mobilisés et leurs organisations engagent donc un travail politique d'unification et d'identification dont les difficultés sont particulièrement manifestes dans leur difficulté à proposer des désignations qui puissent servir de références communes. On constate, au contraire, la diversification des références ("intermittents" ; "professionnels" ; "artistes" ; "techniciens" ; etc.) qui sont l'expression d'une difficulté centrale à définir des mots d'ordre unificateur pour des groupes qui, derrière un cadre juridique unique, se caractérisent par la diversité de leurs propriétés sociales¹³⁸. Ce travail d'unification est d'autant plus difficile qu'ils opposent un refus fondamental à la mise en place de cartes professionnelles ou autres dispositifs de clôture et d'exclusion qui sont un des éléments constitutifs à la cohésion des groupes (Hoggart, 1970).

¹³⁸ Le pouvoir mobilisateur des mots d'ordre "n'est jamais aussi fort et durable que lorsqu'ils rencontrent des propriétés objectives communes inscrites dans les agents sociaux. En d'autres termes, la réussite des rassemblements suppose l'existence, comme en pointillé, de regroupements objectivement possibles." (Champagne, 1990b, 255-256).

B. Des champs de production divisés

Les groupes mobilisés postulent et revendiquent une unité des intermittents et je viens de souligner que la dynamique de la lutte peut avoir des effets contradictoires d'unification et de division par la mise en évidence de positions communes.

La division est inscrite dans les conditions de production, la diversité des champs de production au sein desquels interviennent les intermittents ainsi que dans les conditions de socialisation professionnelle. Ainsi, les danseurs, qui constituent la population la plus fragile parmi les populations artistiques du spectacle (Rannou, Roharik, 2006b), malgré quelques exceptions (en 2003, le festival de danse de Montpellier - Montpellier Danse - est un des premiers grands festivals de l'été à entrer dans le conflit avec la participation de certaines des plus grands chorégraphes français : Régine Chopinot, Mathilde Monnier), sont globalement absents. Dans son ouvrage, qui rend compte d'une recherche se déroulant dans la période 1990 - 2000, Sorignet ignore à peu près totalement les conflits de cette période comme s'ils étaient totalement extérieurs aux pratiques et expériences des danseurs. Il souligne d'ailleurs que "les mobilisations et les organisations collectives sont relativement absentes du quotidien des danseurs" (Sorignet, 2010, 125). Il s'appuie sur les gender studies qui expliquent ce moindre engagement des femmes par l'inégale distribution sexuelle de ressources telles que le niveau scolaire, la politisation. Il renvoie aussi à des propriétés spécifiques au champ de la danse telles que la brièveté de la carrière, les dispositions à la docilité développées au cours de la période d'apprentissage qui débute très précocement, notamment pour les danseurs classiques et dans des conditions qui mettent des jeunes, à un moment décisif de leur socialisation, dans un cadre "a-social"¹³⁹

Si on ne considère plus les spécificités de chaque groupe, les divisions internes à ces champs peuvent être envisagées au moins sous deux aspects importants pour la lutte. Le premier concerne l'opposition entre les modes de régulation (1) et le second les permanents et leurs enjeux spécifiques (2).

1. Production administrée et régulation marchande

Dans cette diversité des champs de production, il existe un principe unificateur de cohésion et de différenciation qui tient aux logiques d'autonomie et d'hétéronomie telles que les définit Bourdieu (Bourdieu, 1992) et qui ne sont pas sans effet sur les possibilités et les modalités de luttes et d'alliances.

¹³⁹ Ces jeunes danseurs quittent très tôt leur milieu familial (certains vers 12 ans pour les grandes écoles) et sont pris dans un double système de contraintes, d'exigence et de docilité (le travail scolaire et la formation de danse).

Pôles artistiques et pôles marchands

Dans de nombreux espaces de production, à l'image du dualisme du champ littéraire, on peut opposer un pôle commercial à la recherche du succès immédiat impliquant un ajustement à la demande et un pôle artistique ignorant ce même ajustement à la demande et inscrit davantage dans une économie du temps long (Bourdieu, 1977). Ce dualisme se manifeste différemment en fonction des champs de production du spectacle. Au sein du champ musical, il existe "une frontière quasi infranchissable" (Coulangeon, 2004a, 45) entre les pôles savants et populaires qui recouvre une série d'opposition homologues entre les styles et les diverses propriétés des musiciens. Dans le champ théâtral, l'opposition entre les deux pôles prend la forme de l'opposition entre le théâtre privé et le théâtre public et une série d'oppositions structurellement homologues concernant les artistes¹⁴⁰, le répertoire (les textes classiques sont d'un très faible usage dans le théâtre privé), les publics, la presse (*Le Monde* et *Libération* ignorent le théâtre privé), les modes de financement, etc.

Les soirées professionnelles constituent un indicateur manifeste de ces polarités. Dans le champ musical, il existe ainsi trois Victoires de la musique (Victoires de la musique classique ; Victoires du jazz ; Victoires de la musique)¹⁴¹. Dans le champ théâtral, il existe une seule soirée (celles des Molières) mais qui fait l'objet de tensions très fortes, notamment du fait des artistes du pôle public qui dénoncent la mainmise exercée par le théâtre privé¹⁴² et en arrivent, pour certains, à boycotter la cérémonie (Didier Bezace et Alain Françon en 1995). En 2004, le metteur en scène de la soirée - Jean-Michel Ribes - dénonce lui aussi cette mainmise. La retransmission télévisée est annulée et la cérémonie se déroule dans le cercle restreint des personnes présentes au théâtre des Champs-Élysées¹⁴³. Les divisions internes sont manifestes dans l'existence de catégories qui enregistrent et reproduisent les clivages ; actuellement, en dehors des récompenses concernant des métiers (costumes), des positions hiérarchiques (meilleur-e comédien-ne ; meilleur-e second rôle), des styles esthétiques (spectacle musical ; comique) les Molière distingue 3 catégories s'inscrivent dans cette opposition entre pôles : Molière du théâtre public ; Molière du théâtre privé ; Molière des compagnies. Dans le cas du cinéma, la polarité du champ se traduit moins par un clivage irréductible entre le "cinéma

¹⁴⁰ Les déplacements de comédiens et de metteurs en scène entre le théâtre public et le théâtre privé sont exceptionnels et ne sont acceptables que s'ils sont vécus, du côté du théâtre public, sous la forme de l'aventure et de l'expérience.

¹⁴¹ Ce clivage concerne la production. Il apparaît moins puissant au niveau des goûts et des pratiques d'écoute, surtout pour les catégories du haut de la hiérarchie sociale qui manifestent une attitude d'omnivore (Peterson, Shimkus, 1992).

¹⁴² Mathilde de la Bardonnie et René Solis, "Les Molières, pathétiques promoteurs du théâtre privé. Le théâtre public n'a décroché que deux prix sur seize", *Libération*, 9 mai 2001.

¹⁴³ Ce soir là, les techniciens votent la grève et se font huer par l'assistance. La soirée se déroule sans décor ni sonorisation.

commercial" et le "cinéma d'auteur" (il existe d'ailleurs ce que Pascale Ferran nomme les "films du milieu"¹⁴⁴) que par la constitution d'un continuum de positions, ne serait-ce que parce qu'aujourd'hui les cinéastes recherchent "presque tous un large succès commercial" (Duval, 2006, 115). Cette plus faible polarisation explique d'ailleurs que les Césars apparaissent moins conflictuels que ne le sont les Molières.

Les membres des univers du rap, hip-hop sont aussi totalement absents, ce qui est d'autant plus symptomatique que les groupes mobilisés utilisent régulièrement des catégories politiques pour penser leur action et manifestent leur volonté d'alliances avec les catégories populaires. Les artistes de rap, quand l'occasion leur est donnée de prendre la parole (comme au moment des Victoires de la musique), ignorent cette mobilisation. Sans se lancer dans des explications hasardeuses pouvant ethniciser les écarts ainsi repérés on peut distinguer au moins trois facteurs liés aux conditions préalables de production.

D'une part, il existe une absence de coopération entre les artistes des secteurs du rap et du hip-hop et ceux des autres secteurs de la musique et du théâtre qui renvoie (probablement) à une série de facteurs difficiles à désigner et préciser dans le cadre de cette recherche, et qui concernent des clivages professionnels (les oppositions esthétiques apparaissent radicales) ou plus directement sociaux. Les artistes du rap sont majoritairement issus des catégories populaires (Faure, Garcia, 2005) à l'inverse de ceux du théâtre, originaires des "couches moyennes" et intellectuelles et cela d'autant plus que l'on s'élève dans les hiérarchies professionnelles.

D'autre part, les rappeurs apparaissent davantage inscrits dans des formes de précarité¹⁴⁵ tout en ayant une approche plus positive du marché alors que les groupes mobilisés revendiquent une perspective anti-capitaliste. Même s'ils ont un point de vue critique sur les majors (parfois comparées à des proxénètes), les musiciens de rap privilégient la constitution de labels indépendants pour garder la maîtrise de leur esthétique, mais en intégrant la logique du marché ; ils veulent faire des disques, les vendre, intégrer les logiques médiatiques (Jouvenet, 2006, 2007).

Enfin, on ne peut négliger le fait que certains de ces artistes se trouvent dans des situations économiques nettement favorables, la hiérarchie économique étant déconnectée des

¹⁴⁴ Intervention de Pascale Ferran au cours de la soirée des Césars 2007. Cette dernière souligne d'ailleurs que ces films du milieu sont menacés, soulignant ainsi, implicitement, un processus, jusque là inconnu, de polarisation.

¹⁴⁵ Sur les 4 300 danseurs inscrits à la caisse des congés spectacle, n'ayant donc pas tous droits aux prestations UNEDIC, seuls 6 % relèvent du genre hip-hop (Rannou, Roharik, 2006, 301). Le refus du professionnalisme apparaît encore plus marqué parmi les musiciens de techno pour lesquels il participe d'une revendication de marginalisme (Voir Kauffmann, Lafargue de Grangeneuve, 2009)

hiérarchies esthétiques. Au cours d'une de 2008, un responsable de la FNSAC cite le cas de jeunes qui font du Hip-hop, du "basket acrobatique", avec une intense activité - il cite le chiffre de 1 800 heures pour certains - alors que des "comédiens magnifiques" sont au RMI.

Les possibilités de l'engagement

Il existe donc une série de clivages entre les champs de production qui reposent sur la spécificité des métiers et des esthétiques ainsi que sur le rapport (plus ou moins distant) à la régulation marchande, ce dernier aspect n'étant pas sans effets sur les possibilités d'engagement.

Dans la quasi-totalité des champs de production artistiques, il existe des artistes qui manifestent leur soutien à la mobilisation des intermittents ; pour certains, cela s'inscrit dans un ensemble de dispositions à la critique politique qui se manifeste par le contenu de l'activité. C'est le cas des chanteurs et des groupes de variétés qui proposent des chansons "politiques" et/ou qui participent à des rassemblements politiques. Le groupe Les têtes raides et le chanteur Benabar participent au KO Social – mélange de chansons et d'interventions politiques – organisé à l'occasion du festival de Bourges 2004, avec la CIP-IdF, la CNT, AC !, Act-Up, la Confédération paysanne, la FNSAC.

Néanmoins, dans la plupart des champs du spectacle, on ne retrouve pas la même intensité d'engagement que celle qui caractérise le théâtre public, et d'autant moins que les professionnels sont inscrits dans les pôles marchands. Au cours de l'été 2003, des artistes ont annulé quelques concerts¹⁴⁶ mais jamais une tournée entière. Aucun (grand) festival de musique (quelle que soit l'esthétique) n'a été annulé du fait des artistes ; ce sont les techniciens qui provoquent l'annulation des Francfolies de La Rochelle. Celui d'Aix-en-Provence est interrompu en raison de l'intervention de groupes extérieurs aux personnels du festival et qui, utilisant divers instruments bruyants – dont des cornes de brume –, rendent impossible les spectacles. Certains festivals se sont tenus contre les positions des intermittents ou de certains d'entre eux. Dans le cas du Festival des Vieilles Charrues (Carhaix), les techniciens intermittents se sont même retrouvés isolés face à la direction du festival et aux centaines de bénévoles qui rendent possibles ce festival, sans que les artistes, au moins français, interviennent véritablement. Au sein du champ théâtral, le pôle du théâtre privé manifeste une faible mobilisation, à l'exception des grandes journées nationales de grève¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Les groupes musicaux Zebda, Massilia Sound System et Zenzila, annulent le concert du mercredi 9 juillet au festival des Nuits de Fourvière à Lyon, à l'occasion d'une journée nationale de grève.

¹⁴⁷ "Paradoxe : le théâtre privé, qui emploie autant d'intermittents que le public, n'est guère touché par le mouvement. Peut-être parce que les durées d'exploitation des spectacles y sont plus longues, donc les cachets plus nombreux, et les intermittents du secteur estiment, à tort ou à raison, que le nouveau régime d'assurance-

Dans ces espaces, les exigences de rentabilité économique qui pèsent sur les différents acteurs (organisateurs des festivals, producteurs, diffuseurs, artistes) limitent fortement les possibilités d'engagement de longue durée, surtout quand il s'agit de stopper l'activité. Le Festival des Vieilles Charrues s'autofinance à plus de 95 %, les aides publiques (Conseil Général du Finistère et ville de Carhaix) ne représentant que 1 % du budget total¹⁴⁸. Cette contrainte est d'ailleurs particulièrement forte pour les artistes qui ont développé des formes nouvelles d'auto-production¹⁴⁹. Les producteurs acceptent parfois des formules de compromis qui ont l'avantage de ne pas toucher à la rentabilité de leur entreprise et qui peuvent même contribuer à la dimension spectaculaire de ces rassemblements. Aux Eurockéennes de Belfort de 2003, certains groupes chantent des chansons "politiques" (*Le Grand Jacques* sur Chirac par Mickey 3 D). Les organisateurs installent quelques banderoles sur la scène ("Les Eurocks avec les intermittents"), des groupes d'intermittents interviennent sur scène, mais le festival n'est pas interrompu¹⁵⁰.

La contrainte représentée par l'inscription dans les espaces marchands est encore plus forte pour les champs de production et/ou les pôles inscrits dans des systèmes de production internationalisés, contrainte décisive pour l'audiovisuel et le cinéma. D'une part, de nombreuses productions françaises ont lieu dans des pays de l'est européen et la présence dans les marchés étrangers constituent une des conditions de la rentabilité. D'autre part, elles s'inscrivent dans un espace de concurrence immédiatement international (cf. l'évolution différenciée du nombre d'entrées pour les films français ou les films américains qui constitue, depuis les années 1950, un enjeu récurrent).

De ce point de vue, une institution comme le festival de Cannes est un enjeu stratégique pour le cinéma français totalement immergé dans un espace concurrentiel international (avec les festivals de Berlin, Venise, Los Angeles)¹⁵¹. Cette perception est partagée par l'ensemble

chômage ne les pénalisera pas... Sans doute aussi l'environnement du privé ne favorise-t-il pas les mobilisations collectives." (René Solis, "Le théâtre fait sa rentrée dans la précarité", *Libération*, 9 septembre 2003).

¹⁴⁸ Yann Rivoal, "Le festival n'est pas la bonne cible pour atteindre le gouvernement", *Les Echos*, 8 juillet 2003, propos recueillis par Carine Pouteau.

¹⁴⁹ Au sein des "musiques nouvelles", le développement des micro structures de production, des "home studio" s'accompagnent d'une dépendance à l'égard des majors qui reportent sur ces dernières le risque de l'innovation et le coût de la flexibilité avec une concurrence permanente de ces micro – structures. Voir Jouvenet, 2005.

¹⁵⁰ "Clou du spectacle social : des intermittents invités à rejoindre la grande scène juste avant le concert de Radiohead, exigent du public une minute de silence pour le régime moribond. Les organisateurs canalisent le mouvement et s'en tirent bien, in extremis." (Bruno Masi, "A Belfort, têtes d'affiche et mouvement social ont assuré le spectacle", *Libération*, 7 juillet 2003).

¹⁵¹ "Il faut dire que le Festival de Cannes est à ceux d'Avignon ou d'Aix à peu près ce qu'un bombardier est à un lance-grenades. Dans la torpeur précaniculaire de juillet dernier, les dommages collatéraux causés par

des membres du champ cinématographique, des producteurs aux divers professionnels (techniciens et artistes) en passant par les commerçants de Cannes, les collectivités publiques et la FNSAC¹⁵². C'est pourquoi, les groupes d'intermittents qui appellent à l'annulation du festival de Cannes en 2004 ou, au minimum, à faire du grabuge¹⁵³, se retrouvent isolés. Bloquer le festival c'est peser sur le destin médiatique, économique de nombreuses productions, notamment françaises et plus généralement non américaines¹⁵⁴. C'est aussi affaiblir le festival lui-même dans sa compétition avec d'autres festivals¹⁵⁵.

Le souci fondamental de préserver le festival, tout en prenant en compte la capacité encore relativement importante de certaines coordinations, débouche alors sur des formules de compromis ; au cours de la soirée de gala inaugural, des représentants de la FNSAC et des coordinations montent les marches du palais en portant chacun une lettre pour composer le terme de "négociation" ; un théâtre, décentré par rapport au festival, est mis à disposition des groupes mobilisés. Ces groupes organisent diverses actions et reçoivent le soutien de quelques personnalités (Michael Moore, José Bové) et organisations traditionnellement liées à cette lutte (CNT, LCR, AC !) mais, quand plusieurs dizaines de personnes sont évacuées par la force d'un théâtre qu'elles occupent, cela ne déclenche aucun réel mouvement de solidarité et le festival se déroule sans encombre.

L'inscription dans les économies marchandes concurrentielles dans les espaces nationaux et surtout internationaux constitue donc une contrainte forte pour les membres de certains champs artistiques, les artistes ayant tendance à partager les préoccupations des entreprises.

l'annulation de quelques festivals n'ont pas dépassé les frontières nationales. Cette fois-ci, cette guerre civile franco-française risque d'éclabousser les journaux télévisés du monde entier, en direct du nombril du monde. Et ça tombe précisément l'année où les organisateurs se félicitent du «retour» des grandes compagnies d'Hollywood ! Bref, pour les intermittents, le Festival de Cannes n'est pas une simple caisse de résonance, c'est une sono planétaire d'un milliard de watts et prête à l'emploi." (Gérard Dupuy, "Editorial : Sono planétaire", *Libération*, 11 mai 2004)

¹⁵² La CGT est membre fondateur du festival de Cannes et dispose d'un représentant au CA de ce dernier.

¹⁵³ "Nous envisageons plutôt une occupation, explique Gerhard [porte parole de la coordination nationale de Montpellier 3-4 avril 2004, préparant les actions du festival de Cannes]. Nous sommes capables d'être très nombreux, dans beaucoup de lieux à la fois. Des mouvements de précaires Italiens et espagnols vont nous rejoindre, ainsi que des comités de chercheurs et d'enseignants. Cela peut faire du grabuge", (Pierre Daum, "Ca peut faire du grabuge", *Libération*, 6 avril 2004).

¹⁵⁴ "Autant la grève me semblait un moyen de pression à Avignon, autant là, ça ne sert à rien. La situation des intermittents est un problème français, et le Festival de Cannes a une dimension internationale – il serait malheureux d'empêcher les projections de films taiwanais ou d'ailleurs qui ont mis dix ans à se faire." (Agnès Jaoui, "J'insiste : je ne suis pas une femme politique", *Libération*, 17 mai 2004).

¹⁵⁵ "Bien que le Festival de Cannes ne compte aucun intermittent parmi ses 1 500 employés, l'inquiétude demeure. David Lisnard, adjoint au maire de Cannes et président de la société de gestion du Palais des festivals et des congrès, insiste sur l'enjeu de l'événement. « Le Palais des festivals est le plus grand d'Europe. L'activité qu'il engendre contribue pour moitié à celle de la ville. C'est aussi un enjeu social ! C'est très difficile de faire revenir les Américains, de faire revenir les studios. Nous ne pouvons pas nous permettre de tirer la marque Cannes vers le bas. » Il estime légitime la volonté des intermittents d'exprimer leur point de vue à Cannes, mais « dans le respect de nos impératifs »." (Isabelle Régner, "Coordinations et syndicats veulent une place au cœur du Festival", *Le Monde*, 09 mai 2005).

Cette préoccupation est parfois le résultat de pressions venant des entreprises, mais cela ne s'y réduit pas. Les artistes présents à Cannes souhaitent eux aussi que ce festival se déroule dans les meilleures conditions et s'ils manifestent une certaine solidarité avec les intermittents¹⁵⁶, cela ne dépasse pas le stade de la rhétorique ; nous ne sommes plus en 1968 où ce sont les réalisateurs de cinéma, dont Jean-Luc Godard, qui poussent à l'annulation du festival.

La différence avec le pôle du théâtre public est ici décisive. Ce dernier est inscrit dans un espace essentiellement national, régi par des logiques non marchandes, au sein duquel priment les financements publics dont un des effets est d'atténuer les contraintes financières. En 2003, les déficits des festivals annulés sont compensés par l'intervention budgétaire exceptionnelle des collectivités publiques¹⁵⁷.

"L'annulation du Festival, en 2003, a creusé un trou de 2,8 millions d'euros. Comment l'avez-vous géré ?

Hortense Archambault : Ces 2,8 millions correspondent à la perte des recettes. En juillet et en août, on a fait des économies en réduisant des dépenses prévisionnelles. Certains fournisseurs nous ont accordé des remises. Pour les troupes, nous avons honoré les contrats et payé les frais engagés, sur la base d'accords à l'amiable. On est ainsi arrivé à 1,9 million. En septembre, l'État s'est engagé à couvrir 66 % du déficit. Les collectivités locales - la ville d'Avignon, le département de Vaucluse et la région PACA - ont suivi. Ils ont pris en charge les 34 % restants au prorata de leur engagement. Cela nous a permis de terminer l'exercice 2003 en équilibre. On repart de zéro."¹⁵⁸

2. Des clivages statutaires : permanents et intermittents

Un second facteur de division ayant des conséquences importantes pour la mobilisation concerne la position des permanents dont les prises de position, dans certaines conjonctures, ont des répercussions parfois décisives.

Le maintien inégal d'un volume d'emplois permanents

L'intermittence est le régime d'emploi hégémonique parmi les artistes mais cela n'implique pas la disparition totale de l'emploi permanent (Tableau 7, p. 113).

Ce dernier reste présent parmi certains groupes d'artistes, principalement les musiciens classiques des grands orchestres classiques qui bénéficient de contrats à durée indéterminée ou qui relèvent de la fonction publique (d'État ou locale) si bien que les orchestres permanents "représentent à eux seuls, plus de la moitié de l'emploi artistique permanent" (Rannou, 2003, 92). Il existe aussi quelques institutions ayant de petites équipes de comédiens permanents au sein desquelles on peut distinguer les comédiens disposant de véritables CDI, présents

¹⁵⁶ Au cours de sa conférence de presse, Jean-Luc Godard laisse un temps de parole à un "représentant des intermittents".

¹⁵⁷ C'est aussi le cas pour le festival d'Aix en Provence. Voir *Le Monde*, 23 juillet 2003.

¹⁵⁸ Propos recueillis par Brigitte Salino, "Festival d'Avignon : l'an I de la nouvelle direction", *Le Monde*, 14 février 2004. La direction du Festival souligne néanmoins qu'une telle décision est exceptionnelle et ne saurait se renouveler. "Si une tempête sociale emportait une nouvelle fois le festival, ce serait la fin d'Avignon. Le manque à gagner s'est élevé l'an dernier à 1,9 millions d'euros. Les pouvoirs publics l'ont épongé. Mais cette fois on ne pourrait pas se relever. Ce serait absurde de travailler toute l'année à quelque chose qui, finalement, n'a plus jamais lieu." (Vincent Baudriller, *Libération*, 19 avril 2004).

plusieurs années au sein de cette institution, et ceux (souvent les plus jeunes) dont le poste est financé par les divers dispositifs d'emploi aidé et dont la permanence est plus limitée. Depuis de nombreuses années, la Comédie de Saint-Étienne s'appuie sur une troupe permanente composée de quelques comédiens disposant de CDI auxquels s'ajoutent quelques jeunes comédiens sortant de l'école de la Comédie et bénéficiant de contrats aidés (contrats de professionnalisation).

Tableau 7. Part des intermittents chez les artistes du spectacle vivant (2003)

	Population totale des artistes	dont intermittents	%
Danseurs	5 000	4 500	90 %
Musiciens	30 000	27 000	90 %
Comédiens	25 000	24 000	96 %

Source. Latarjet, 2004, p. 28.

On retrouve aussi des emplois permanents, au sein des institutions, parmi les équipes administratives et techniques. Les premières peuvent atteindre plusieurs dizaines de personnes, en fonction de l'importance de l'institution et de son budget de fonctionnement alors que les secondes sont plus réduites. Elles assurent alors la maintenance technique du théâtre afin qu'il soit en "état de marche". Au moment des représentations elles sont complétées par les techniciens du spectacle présenté ou par des techniciens locaux (intermittents) qui viennent "en renfort"¹⁵⁹.

Au sein des compagnies indépendantes, à quelques exceptions près, il n'y a pas d'emplois artistiques et techniques permanents. La permanence ne concerne que les emplois administratifs, en nombre limité et reposant, très souvent sur les emplois aidés. De manière assez paradoxale, dans de nombreux cas, la permanence organisationnelle et administrative (ne serait-ce que par la permanence physique dans les locaux) repose sur ces emplois administratifs aidés.

Au sein des institutions, la permanence artistique est renforcée par la présence de nombreux artistes permittents, souvent des musiciens classiques cumulant un grand nombre de cachets avec un même orchestre qui leur assure un volume stable d'heures auquel ils peuvent ajouter d'autres cachets, soit en travaillant avec d'autres orchestres, soit en intervenant dans des conservatoires. Une musicienne intermittente, par ailleurs responsable de la section du SNAM d'un grand orchestre de région, souligne que, en plus de son travail au sein de ce dernier, son activité avec un ensemble de musique de chambre lui permet de s'assurer plus

¹⁵⁹ "On est 45 permanents et on fait une moyenne de 120 fiches de paie dans le mois donc de toute façon on vit avec l'intermittence" (Roger. Metteur en scène. Directeur de CDN. Saint-Étienne. 22-03-2004).

d'une centaine d'heures (Gilberte. Musicienne. Responsable d'une section SNAM d'un orchestre classique. Lyon. 19-01-2010).

On constate alors une série de clivages entre les permanents et les intermittents qui se met en place différemment en fonction des métiers.

Pour les techniciens, l'intermittence a une portée plus positive, matérielle et symbolique. D'une part, les intermittents sont mieux rémunérés. Un directeur d'un grand CDN considère que ces derniers disposent de rémunérations 3,5 fois plus importantes qu'un permanent (Victurnien. Metteur en scène. Directeur de CDN. Saint-Étienne. 22-03-2004). D'autre part, ces intermittents s'inscrivent dans une économie du projet qui peut être une source de gratification symbolique. Le même directeur de CDN signale ainsi que les techniciens intermittents, quand ils travaillent sur un nouveau spectacle, disent être en création ("en créa") alors que pour les permanents ce nouveau spectacle s'insère dans une activité régulière, normale. Ces derniers peuvent d'autant moins se revendiquer comme des "créateurs" qu'ils sont attachés à un lieu et à une place stable dans la division du travail à l'inverse des intermittents qui peuvent combiner une activité technique dans un spectacle et, pour une autre production (en général dans une structure aux moyens plus limités), une activité artistique (à la scénographie, à la "création lumière", etc.).

Pour les artistes, la situation est globalement inverse, notamment d'un point de vue économique dans la mesure où les permanents disposent de revenus réguliers, plus importants, et n'imposant pas de jeu avec la règle.

Cette situation plus favorable pour les techniciens intermittents explique d'ailleurs que, au moins jusqu'en 2002-2003, les responsables d'institutions ont souvent du mal à trouver de "bons" cadres et techniciens prêts à abandonner l'intermittence.

"De toute façon on le voit bien. Moi, ici, l'année dernière, je cherchais un régisseur général. J'ai proposé à tous les régisseurs généraux avec lesquels on travaille régulièrement, une dizaine. Il n'y en a aucun qui n'a accepté. Aucun n'a dit ça m'intéresse. Ça les intéresse pas du tout.

SP. Mais vous leur avez proposé un CDI ?

Oui bien sûr, j'ai proposé un CDI mais ça les intéresse pas du tout. Vous proposez ça à un comédien en disant « Écoute j'aimerais bien avoir un comédien en permanence là ». Tout de suite. Il arrive tout de suite." (Aurélien. Responsable national du SYNDEAC. Rouen. 03-07-2003).

Un faible engagement dans les conflits autour du régime

Les personnels permanents ou quasi-permanents (présents dans les principales institutions) sont inscrits dans des enjeux spécifiques qui portent notamment sur la définition et l'application de cadres collectifs définis par les conventions collectives et qui donnent lieu à d'importantes mobilisations collectives qui contribuent à structurer, dans les différents champs

artistiques, une conflictualité diffuse et permanente¹⁶⁰. Celle-ci peut concerner, à un moment donné, un groupe particulier (les comédiens doubleurs, les techniciens de l'Opéra de Paris), un établissement particulier (il existe ainsi une convention collective par théâtre national) ou un secteur entier : le théâtre public (production et diffusion) est structuré par une seule convention collective.

Néanmoins, cette conflictualité récurrente ne conduit ni à une véritable conjonction des mobilisations entre ces différents groupes de permanents ou quasi-permanents ni, surtout, à une véritable solidarité entre intermittents et permanents. De la même manière que les intermittents participent (très) faiblement aux luttes engagées par ces permanents, souvent vécus comme des privilégiés plus ou moins "fonctionnarisés" (surtout quand ce sont les personnels administratifs), ces derniers, et leurs représentants, soutiennent peu les groupes mobilisés. Ils sont, le plus souvent, absents des coordinations ; les militants du SFA soulignent la faiblesse de leurs liens (voire leur absence) avec les sections syndicales des orchestres permanents. Les tensions sont aussi parfois d'autant plus forte qu'il arrive que certains techniciens intermittents jouent le rôle de "jaunes" en travaillant dans certaines institutions au sein desquelles les techniciens permanents sont en grève ou en acceptant des conditions de travail et de rémunération très inférieures à celles des permanents.

La position de ces permanents pèse sur les conditions des mobilisations. Les grèves et/ou les occupations des grandes institutions musicales et/ou théâtrale sont rendues difficiles par les réticences et les oppositions de ces catégories. En 2003, au cours des AG internes au Festival d'Avignon (qui ne concernent que les personnels de l'association de gestion du festival In et ceux compagnies invitées par cette dernière), qui jouent un rôle décisif en décidant ou non de la reconduction de la grève, les personnels administratifs votent systématiquement contre la grève alors que les techniciens votent majoritairement pour.

A l'automne 2003, les groupes mobilisés, confrontés à l'échec des luttes de l'été, souhaitent relancer la contestation et demandent aux institutions (centres dramatiques, théâtres nationaux, centres chorégraphiques, etc.) d'annuler leur saison artistique. Ils se heurtent alors aux directeurs de ces dernières ainsi qu'à leurs personnels permanents¹⁶¹ qui refusent une telle

¹⁶⁰ Voir la presse syndicale qui donne un aperçu de ces luttes permanentes mais qui n'ont pas forcément accès à l'espace public (et médiatique).

¹⁶¹ La position des personnels permanents est aussi instrumentalisée par ces directeurs qui justifient ainsi leur attentisme sans avoir à préciser leur véritable position.

perspective si bien que, à une exception près, l'ensemble des institutions organise la saison et les divers événements de la rentrée¹⁶².

C. Techniciens et artistes : diversité des métiers et des intérêts

On peut donc comprendre la difficulté à unifier le groupe des intermittents, y compris dans la logique de la lutte, en considérant l'hétérogénéité des champs de production et leurs tensions internes. Mais ce principe explicatif ne saurait suffire. Il faut aussi prendre en compte la diversité des métiers, leurs principes de qualification et leurs intérêts spécifiques, donc des tensions qui ne recouvrent pas totalement celles qui structurent les différents champs de production.

Un des traits essentiels des champs du spectacle est la profusion des métiers et des désignations. Dans sa recherche concernant les nomenclatures professionnelles dans le spectacle, Janine Rannou recense 1 600 appellations différentes (pour 200 000 personnes) au sein desquelles il existe néanmoins des titres fortement récurrents manifestant l'existence d'espaces "où les modèles identitaires sont puissants et peuvent ainsi servir d'ossature à un cadre taxinomique" (Rannou, 2003, 89). Derrière cette apparente désintégration sociale, il existe, pour certains groupes, des régularités et des principes d'unification. C'est aussi pourquoi, je privilégie la tension (centrale) entre les techniciens et les artistes et principalement, en l'articulant avec la diversité des champs, celle qui oppose les artistes du spectacle vivant aux techniciens du cinéma et de l'audiovisuel qui repose, en premier lieu, sur le contraste des situations matérielles (1) et, en second lieu, sur l'importance qu'accordent certains groupes et leurs représentants à la reconnaissance de leur identité professionnelle (2).

1. Des situations matérielles contrastées

Les artistes et techniciens se différencient d'abord par leur inégale possibilité et propension à la multiactivité. Le poids des écoles esthétiques, des conventions naturalistes qui interdisent de nombreux rôles, des clivages internes aux différents champs artistiques (pour un comédien, il est ainsi beaucoup plus difficile de passer du théâtre public au théâtre privé que pour un technicien) constituent des facteurs cumulatifs qui enserrant les artistes. Pour leur part, les techniciens se trouvent, le plus souvent, en situation plus favorable en raison de leur plus grande adaptabilité à différents marchés du travail, à l'intérieur comme à l'extérieur des

¹⁶² La distance est maximale avec les techniciens permanents qui relèvent de la fonction publique territoriale. Elle se manifeste ainsi par leur syndicalisation (éventuelle) non dans les syndicats des champs du spectacle (la FNSAC pour la CGT) mais dans ceux de la fonction publique. C'est le cas des permanents de différentes institutions lyonnaises : Opéra de Lyon ; Maison de la danse ; Théâtre des Célestins (Maurice. Technicien. Responsable SYNPTAC. Lyon. 12-02-2005).

champs artistiques. La multiactivité est pour eux, plus aisée. Ils peuvent, sans difficultés majeures, circuler entre différents espaces artistiques dans la mesure où les contraintes techniques, les langages sont, en grande partie, les mêmes que ce soit dans le spectacle vivant ou enregistré ; installer des ponts lumière au théâtre, pour un spectacle de danse, un concert de variétés, une fête du livre ou une foire du vin exige les mêmes compétences¹⁶³.

"Toi [parlant des comédiens en général], une fois que tu as fini ta création qu'est-ce que t'attends ? qu'on te propose une autre création, qu'on t'achète. Mais tu peux pas aller, tu vas attendre qu'on te propose un travail de comédien. Tu n'es pas dans la même offre de travail que le technicien. Qui lui peut s'adapter à un montage, un poste de régisseur général, à des tas de situations, mais en des tas de situations pas forcément dans le même secteur. Il peut aller travailler dans la musique, il peut aller travailler pour du théâtre, il peut aller travailler, voire même pour monter des salons. C'est ce que font plein de techniciens intermittents." (Aurélien. Responsable national du SYNDEAC. Rouen. 03-07-2003).

Il résulte de cette adaptabilité possible une meilleure situation des techniciens - ou une dégradation moins accentuée – par rapport à celle des artistes.

Une durée d'affiliation inégale

Le premier indicateur concerne la durée d'affiliation reposant sur le nombre d'heures ouvrant droit aux prestations. En 2003, les intermittents de l'annexe 10 ont des durées moyennes d'affiliation nettement moins importantes que ceux de l'annexe 8 (667 heures contre 787 heures, soit un écart de 120 heures : + 18 %). Si dans les deux annexes, les 10 % les moins intégrés se situent très près du seuil de 507 heures (ils ont moins de 517 heures, soit l'équivalent d'un cachet isolé), les 10 % les plus actifs sont dans des situations plus contrastées. Les plus professionnalisés de l'annexe 8 travaillent 250 heures de plus que ceux de l'annexe 10 (1 232 heures contre 982 heures) soit plus de 29 % (Guillot, 2004, 23). Le protocole de 2003 et la spécialisation des deux annexes ne fait que confirmer cette situation. En 2007, 68 % des artistes ont travaillé moins de 613 heures contre 44 % des techniciens (Charpin et alii, 2008, 5).

Les revenus

Les différentes recherches soulignent le caractère constant des inégalités salariales et de revenus entre les artistes et techniciens avant 2002. Après 2003, et la spécialisation des deux annexes, ce trait est plus manifeste. Ainsi, dans la période 2003-2007, le revenu global (cumul des salaires déclarés et des indemnités versées par l'assurance chômage et l'État au titre des différents fonds) a augmenté de 18,5 %, mais cette augmentation est de 20,2 % pour les techniciens et de 5,9 % pour les artistes. Le revenu moyen global des techniciens (32 104 €) est alors de supérieur de 9 000 € (+ 40 %) à celui des artistes (23 060 €) (Charpin, 2008, annexe 1, 48)

¹⁶³ Sans même évoquer les possibilités de travail au noir pour certains techniciens ; exemple d'un menuisier travaillant dans différents secteurs et faisant, au "black", des aménagements d'intérieur chez des particuliers.

Tableau 8. Situation des techniciens et des artistes en 1992 et 2002

		Effectifs	Activité annuelle moyenne (en jours)	Salaire annuel moyen (en euros constants 2002)
Artistes	1992	29 435	65	12 839
	2002	66 115	44	9 130
		2,25	- 33 %	- 29 %
Cadres, techniciens, ouvriers	1992	31 231	97	17 563
	2002	56 320	81	15 628
		1,75	- 17 %	- 12 %
Techniciens /Artistes	1992	+ 6 %	+ 49 %	+ 37 %
	2002	- 15 %	+ 84 %	+ 71 %

Ces éléments sont tirés des tableaux des pages 256 et 257 (Menger, 2005).

Lecture. Entre 1992 et 2002, les effectifs d'artistes ont été multipliés par 2,25 alors que l'activité moyenne en jour a diminué de 33 % et le salaire de 29 %. Pour les techniciens, dont la croissance est plus réduite (facteur 1,75), la baisse de l'activité et du salaire est plus limitée (respectivement - 17 % et - 12 %). En conséquence, en 2002, alors que les effectifs techniciens sont moins importants que ceux des artistes (- 15 %), l'activité et le salaire annuel des premiers sont nettement plus importants (respectivement + 84 % et + 71 %).

Artistes vs techniciens du cinéma et de l'audiovisuel

Les inégalités entre les techniciens et les artistes recouvrent largement un clivage cinéma/télévision vs théâtre vivant qui est encore précisé par une étude de l'Unedic.

Cette dernière, en 2000, distingue plusieurs filières en fonction de la durée d'affiliation sur les 12 derniers mois et de l'âge selon un clivage moins de 50 ans vs plus de 50 ans. Si on ne considère que les moins de 50 ans, qui sont l'essentiel de cette population¹⁶⁴, l'étude de l'Unedic oppose la filière 1 (qui concerne ceux qui remplissent juste les conditions d'éligibilité et qui bénéficient du plus faible TJM¹⁶⁵) à la filière 7 concernant les plus actifs, donc les plus intégrés, et bénéficiant des plus forts TJM. Les intermittents de l'annexe 10 sont massivement présents dans la filière 1 (60 % d'entre eux) et peu présents dans la filière 8 (même pas 10 % d'entre eux). A l'inverse, le quart de ceux de l'annexe 8 sont dans la filière 7 même si le tiers d'entre eux est dans la filière 1 (Tableau 9, p. 119).

Ce clivage est accentué par la réforme de 2003 (et ses suites) qui ne menace pas véritablement ces techniciens. En 2003, le secrétaire général du syndicat CFDT de la radio-télévision, qui approuve l'accord Unedic, indique d'ailleurs que s'il implique des difficultés pour les professionnels du spectacle vivant ce protocole apparaît satisfaisant pour les techniciens de l'audiovisuel¹⁶⁶. Dans son rapport, Michel Lagrave indique d'ailleurs que les allocataires du fonds spécial et transitoire mis en place par l'État au printemps 2004 - pour

¹⁶⁴ Les allocataires déclarant 507 h d'affiliation pour les 12 derniers mois sont 35 338 pour les moins de 50 ans (filière 1) et 3 261 pour les 50 ans et plus (filière 2).

¹⁶⁵ TJM : Taux journalier moyen.

¹⁶⁶ Isabelle Repiton, "La CFDT justifie le texte signé avec l'Unedic", *La Tribune*, 7 juillet 2003. Ce différentiel de situation explique aussi la position de la CFDT. Faiblement implantée dans le spectacle vivant, elle apparaît plus présente dans l'audiovisuel et le cinéma, secteurs qui sont davantage épargnés par la réforme.

aider les intermittents exclus du régime par la réforme de 2003 - relèvent à 83 % du spectacle vivant et 17 % du cinéma et de l'audiovisuel.

Tableau 9. Répartition des allocataires indemnisés au 31 décembre 2000 par filière et par annexe.

	Annexe 8 techniciens cinéma et audiovisuel		Annexe 10 (artistes et techniciens du spectacle vivant)		Ensemble
	Allocataires	T J M	Allocataires	T J M	
Filière 1. 507 h et - de 50 ans	21,46% 7.585 39,19%	41,64 €	78,54% 27.753 60,70%	38,76 €	100 % 35.338 54,30%
Filière 7. 1014 h et - de 50 ans	52,25% 4.896 25,30%	49,32 €	47,75% 4.474 9,79%	42,45 €	100 % 9.370 14,40%
	29,74 19 352		70,26 % 45.723		100 % 65.075

Source. Unedic, *Statist*, n° 164. Je reprends certains éléments des tableaux 3 et 3ter et en privilégiant les filières extrêmes des moins de 50 ans. La filière n° 1 concerne les moins intégrés et la 7 les plus professionnalisés. On voit ainsi que 61 % des effectifs de l'annexe 10 sont dans la première alors qu'ils ne sont pas 10 % dans la filière 7. Le quart de ceux de l'annexe 8 est dans la filière 7. Concernant le TJM je ne reprends pas la distinction entre taux dégressif (moins favorable) et non dégressif (plus favorable), les allocataires à taux dégressif étant massivement concentrés dans la filière 1 (66,7 % d'entre eux) alors qu'ils sont quasiment inexistant dans les filières 6 à 8.

2. L'identité professionnelle revendiquée des techniciens du cinéma

L'opposition entre les artistes (du spectacle vivant) et les techniciens (du cinéma et de télévision) n'est pas seulement économique. Elle repose sur une référence plus systématique de ces derniers à des identités professionnelles qui sont d'autant plus faciles à défendre que, à la différence des artistes, ils sont beaucoup moins souvent porteurs de projets. Ils restent dans une position de salarié et ne sont pas dans des processus de concurrence interindividuelle pour l'accès aux ressources.

Dans les entretiens, les techniciens, quel que soit leur secteur, ont une plus nette tendance à faire référence à un métier et à une expérience proche de l'expérience ouvrière, tout en manifestant une certaine distance ou en soulignant les processus actuels d'euphémisation dans les désignations. Une technicienne décrit la difficulté de ses conditions de travail (accident du travail, durée de certaines journées de travail), mais souligne immédiatement que ce n'est pas l'usine ni les 3 x 8¹⁶⁷. Dans la description de son activité, un technicien du festival d'Avignon mobilise le registre de l'expérience industrielle et ouvrière mais souligne, en même temps, les limites de la comparaison.

"C'est le point d'info, c'est le point de ralliement. Disons le matin, c'est le point de ralliement, le

¹⁶⁷ "(...) Bon y a pire hein, on n'est pas à l'usine hein mais, moi, je ne fais pas les 3/8 mais....." (Françoise. Technicienne. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 23-07-2003).

point de rendez-vous pour ensuite redistribuer les personnes et les équipes sur les lieux. Et, au même titre, le soir, on ramène les camions, on ramène le matériel ici. Et souvent c'est le seul moment qu'on a pour discuter un peu : voir qui a fait quoi dans la journée, quel est l'avancement de tel chantier ? ou tel. On utilise beaucoup de termes, je veux dire, d'industrie, chantiers. Pour nous ça reste un chantier quand même. (...) En sachant, la Volante pour résumer : la Volante c'est vraiment les ouvriers du festival d'Avignon. Ce sont les petites fourmis. (...) Et puis les gens, les techniciens intermittents de base, ouvriers comme je les appelle, ou techniciens parce que, maintenant, le terme ouvrier est un peu désuet et a un peu vieilli, sur les techniciens... La différence est pas énorme mais bon. " (Théodore. Technicien. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 22-07-2003)

La distance entre les techniciens et les artistes est encore plus manifeste dans le cas de certains groupes de techniciens du cinéma et de la télévision et leurs représentants qui, par diverses revendications, instaurent (ou visent à instaurer ou à restaurer) des coupures qui, pour certaines ont disparu. Ils refusent les logiques égalitaires et revendiquent le maintien de cadres contractuels spécifiques. La distance prise par les techniciens du cinéma et de l'audiovisuel est d'autant plus profonde qu'ils sont davantage inscrits dans une division stable du travail à l'inverse de nombreux techniciens du spectacle qui, en fonction de différents paramètres (inégalités des budgets disponibles, intensité des liens personnels et acceptation de sacrifices matériels), ont une plus forte propension à diversifier leurs activités en se trouvant dans certains cas en position de technicien et, dans d'autres, en situation de "créateur"¹⁶⁸.

Cette coupure implique des tensions internes à la FNSAC. En 1998, au cours de son 15^{ème} congrès, le SNAM vote une motion qui exprime sa volonté (relativement) égalitaire et unificatrice du groupe des intermittents. Il revendique en effet : une annexe unique ; des indemnités avec un plancher (l'allocation ne peut être inférieure au SMIC) et un plafond (le cumul salaire et allocations ne pourrait être supérieur à 2 fois le plafond du SMIC : 27 700 francs au 18 juillet 1998). En même temps, il rappelle que cette position "a été abandonnée par la FNSAC lors du dernier CFN¹⁶⁹, sur la pression du SNTR, syndicat des techniciens et réalisateurs, et du SFR, syndicat des réalisateurs. Le SNAM réuni en congrès à Paris les 18 et 19 mai 1998 ne peut accepter ce reniement de notre parole."¹⁷⁰

Ces tensions sont encore plus manifestes avec un syndicat catégoriel puissant : le SNTPT. Ce dernier est issu d'une scission¹⁷¹ intervenue au sein du syndicat des techniciens du cinéma de la FNSAC et se constitue (en 1981) comme syndicat professionnel spécifique aux techniciens et travailleurs du cinéma et de la télévision. Au cours des dernières élections organisées au sein du groupe AUDIENS, en 2009, ce syndicat recueille 26,44 % des voix

¹⁶⁸ Un technicien lumière peut ainsi assurer la "création lumière" dans un spectacle et la régie lumière, voire la régie générale, la direction technique, dans un autre spectacle. Dans certains cas, il cumule ces différentes responsabilités techniques et administratives.

¹⁶⁹ Comité Fédéral National. Instance dirigeante de la FNSAC.

¹⁷⁰ *L'artiste musicien*, Bulletin du SNAM et du SAMUP, n° 124, 2^{ème} trimestre 1998.

¹⁷¹ Le responsable national interrogé évoque, lui, une exclusion.

exprimés derrière la CGT (31,89 %) mais devant l'ensemble des autres organisations syndicales. Mais, le SNTPCT dénonce le fait que les confédérations syndicales ont réussi à imposer un collège électoral hétéroclite qui amalgame des salariés de différents secteurs professionnels et champs de production, alors que les artistes votent dans un collège spécifique et que les salariés du spectacle vivant sont répartis dans deux collèges différents. Le SNTPCT dénonce deux objectifs dans cet amalgame. D'une part, il réduit sa représentativité. Le SNTPCT souligne qu'en 1998, alors que les salariés de la Production cinématographique et audiovisuelle étaient regroupés dans un collège spécifique, propre à la production, les candidats du SNTPCT recueillaient 54 % des voix. D'autre part, il s'agit "**de noyer, de dissoudre l'identité professionnelle et sociale** des salariés de l'Industrie de la production cinématographique et audiovisuelle"¹⁷²

Cette organisation syndicale, qui multiplie les signes de son appartenance au mouvement ouvrier (elle appelle aux manifestations du 1^{er} mai et participe à la mobilisation contre la loi sur les retraites de 2010), s'oppose aussi bien aux différentes réformes de l'Unedic qu'aux projets de la FNSAC, des coordinations et à la plupart de leurs formes d'action. En effet, son objectif central est de défendre l'identité professionnelle spécifique des travailleurs de la production cinématographique et de télévision. Cela la conduit à affirmer la spécificité des métiers de ces travailleurs qui sont distincts de ceux des techniciens du spectacle vivant et à revendiquer l'organisation d'un marché du travail fermé pour les premiers qui sont les seuls pour lesquels existe déjà une carte professionnelle.

"Soulignons qu'il n'existe aucune transversalité, à l'exception des artistes, entre les emplois et les fonctions professionnelles de la production cinématographique et de télévision et ceux du spectacle vivant. Les fondre et les confondre dans un seul et même règlement est non seulement dissimuler les spécificités qui ont fondé l'institutionnalisation de règlements particuliers et différents mais c'est aussi continuer de placer les questions relatives à l'Assurance chômage dans le cadre d'un autre débat : celui de l'action culturelle de l'État et des collectivités locales. (...) Le marché de l'emploi des ouvriers et techniciens de la production cinématographique et de télévision est un marché de l'emploi fermé et limité aux seules activités de la production cinématographique et de télévision. Par contre, le marché de l'emploi des professions techniques des intermittents du spectacle vivant est, pour une majorité des fonctions, transversal avec des activités relevant du marché de l'emploi de droit commun."¹⁷³

Cette logique de fermeture a des fondements historiques. Avant 1968, l'organisation du métier repose sur un système de fait de closed shop, l'emploi n'étant accessible qu'aux membres du syndicat des techniciens¹⁷⁴. Elle conduit cette organisation syndicale à

¹⁷² Communiqué du SNTPCT, 13 novembre 2009. Souligné par le SNTPCT. <http://www.sntpct.fr/index.php?type=institution&menu=AUDIENS+pr%E9voyance>, consulté le 5 janvier 2010.

¹⁷³ Lettre du 25 novembre 2004 au ministre de la Culture (Renaud Donnedieu de Vabres). Récupérée le 10 novembre 2009. <http://www.sntpct.fr/index.php?ref=58&type=institution&menu=ASSEDIC>.

¹⁷⁴ "(...) jusqu'en 68, très forte puisque pour faire du cinéma il fallait être syndiqué. Pour être syndiqué il fallait être parrainé par les membres du syndicat." (Norbert. Technicien. Responsable du SNTPCT. Paris. 12-05-2005).

revendiquer l'existence et (après 2003) le rétablissement de l'annexe spécifique à cette catégorie de techniciens, ainsi différenciés de ceux du spectacle vivant qui seraient dans une seconde annexe, les artistes étant rassemblés dans une troisième annexe. Le SNTPTCT revendique aussi que le champ d'application des entreprises pouvant faire appel aux intermittents "soit strictement limité aux Entreprises de production cinématographique et de télévision et aux Sociétés de diffusion de télévision pour la production qu'elles assurent en propre ; c'est-à-dire qu'il convient de réinstaurer strictement le champ d'application qui existait avant 1993."¹⁷⁵ En 2003, ce syndicat signe un accord avec la CFTC et FO (18 mars 2003) proposant un projet de réforme des annexes 8 et 10 et réduisant de moitié le nombre de fonctions ouvrant droit aux annexes.

Le SNTPTCT refuse aussi les logiques égalitaires inscrites dans certains projets de modification du régime qui proposent de définir des plafonds de revenu dans le cumul salaire – prestations. En juillet 2003, il dénonce les mesures qui tendent "à pénaliser les professionnels du haut de la hiérarchie"¹⁷⁶

Les techniciens du cinéma ont d'autant moins tendance à se montrer solidaires des autres catégories d'intermittents que ces dernières, de leur côté, ont aussi manifesté une certaine indifférence quand certains changements de réglementation ont touché ces techniciens. En 1999, l'Unedic (qui a déjà supprimé la référence au cachet pour les techniciens qui doivent alors faire un plus grand volume d'heures pour être éligible à l'intermittence¹⁷⁷) décide de modifier le calcul de l'allocation journalière, basée non plus sur la base des salaires conventionnels, mais sur celle des salaires effectivement perçus. Cette modification, qui pénalise les techniciens réputés est dénoncée par les différents syndicats de techniciens du secteur (SNTR-CGT, SNTPTCT) et de grands noms du cinéma qui signent une pétition¹⁷⁸ mais sans que cela donne lieu à une véritable mobilisation collective¹⁷⁹.

Les logiques professionnelles et identitaires, qui contribuent à instaurer une coupure avec les groupes mobilisés, ne sont pas exclusivement le fait des techniciens de l'audiovisuel mais concernent aussi des groupes de musiciens classiques. A la suite de la mise en place du comité de suivi, le SNTPTCT signe, en décembre 2003, avec un important syndicat de

¹⁷⁵ Lettre du 25 novembre 2004 au ministre de la Culture (Renaud Donnedieu de Vabres). Récupérée le 10 novembre 2009. <http://www.sntpct.fr/index.php?ref=58&type=institution&menu=ASEDIC>

¹⁷⁶ SNTPTCT, 8 juillet 2003.

¹⁷⁷ Les comédiens peuvent atteindre les 43 cachets en 22 jours alors que pour les techniciens 72 jours sont nécessaires (Roigt, Klein, 2002, 47)

¹⁷⁸ *Libération*, 22 mars 1999.

¹⁷⁹ Dans un entretien, un responsable de la coordination stéphanoise souligne d'ailleurs que si les techniciens se mobilisent moins que les artistes, après la réforme de 2003, c'est d'une part en raison de l'antériorité de cette réforme mais c'est aussi parce qu'ils se souviennent que, en 1999, peu d'artistes se sont mobilisés à leurs côtés.

musicien lui aussi autonome (le SAMUP, ce dernier ayant quitté le SNAM dont il était une des principales composantes) et différents syndicats de FO et de la CFTC, un communiqué commun. Ces organisations déclarent que "LE TRAVAIL EFFECTUE PAR LE COMITE DE SUIVI N'EST PAS L'EMANATION DE NOS PROFESSIONS."¹⁸⁰ Ces organisations "rappellent notamment leur opposition à une annexe unique et à un plafonnement mensuel [et] considèrent que les propositions faites par le Comité de suivi ne correspondent pas aux revendications des professionnels que nous représentons."¹⁸¹

Les groupes mobilisés sont donc confrontés à une première grande difficulté qui tient à l'hétérogénéité des champs de production et des professionnels potentiellement mobilisables et qui rend difficile le travail d'unification. Un responsable du SFA note ainsi qu'il existe des clivages importants entre les artistes intégrés préoccupés par les droits de propriété intellectuelle et ceux pour lesquels l'accès aux prestations ASSEDIC reste la préoccupation centrale

"Il y a d'un côté ceux qui bossent, et sur lequel les attentes qu'ils ont du travail de leur syndicat se situent sur effectivement sur toute la dimension par exemple de la gestion des droits de propriété intellectuelle, on va dire ce mot là. Mais faut-il encore bosser pour avoir des droits de propriété intellectuelle. Celui qui est chomdu, et qui n'arrive pas à bosser, il n'en a rien à secouer des droits de propriété intellectuelle. Lui son dossier à lui, c'est son dossier Assédic. Mais celui qui travaille, le dossier Assédic ça le gonfle, parce que le dossier Assédic ça ramène l'artiste à une dimension de sa souffrance sociale. C'est pas génial hein, moi je préfère être dans la lumière et sur l'affiche, mais le problème c'est que si je ne suis pas sur l'affiche... Donc le syndicat est écartelé, parce que normalement il faut qu'il couvre tout et à un moment il y a ceux qui disent « bon il y en a marre des Assédics », bon ben oui, mais un syndicat, au demeurant CGT..., a quand même du mal à pouvoir dire officiellement « attendez, moi je m'occupe pas des petits »" (Aimé. Responsable national SFA. Paris. 11-05-2010)

II. LES ALLIANCES INCERTAINES

Les groupes mobilisés sont donc confrontés à la difficulté pour mobiliser une grande partie des professionnels (artistes et techniciens) des champs du spectacle et la logique de la lutte conduit parfois à l'exacerbation des tensions et des divisions. Ils ne peuvent s'appuyer sur l'unité et la mobilisation des catégories de référence et sont alors davantage confrontés aux interrogations liées à une des exigences centrales de toute mobilisation : celle de constituer des alliances.

A l'inverse du cadre théorique proposé par Bourdieu, selon lequel feraient alliance des acteurs qui se trouvent placés dans une position structurellement homologue (dominante ou

¹⁸⁰ En majuscules par les organisations signataires du texte.

¹⁸¹ Commentant ce communiqué, la revue de la FNSAC déclare : "Tout ça fleure bon le poujadisme et le statut quo (pour certains les privilèges) au détriment de l'intérêt général. Raffarin et les signataires Medef – CFTD en tête n'en attendaient sûrement pas autant." (*Spectacle*, n° 286, mars 2004).

dominée) dans leurs champs respectifs, Mathieu souligne que peuvent faire alliance des groupes qui, précisément, se situent dans des positions structurellement différenciées, accentuant alors l'hétérogénéité, la diversité, voire les contradictions plus ou moins latentes, des catégories de perception et des projets des participants aux mobilisations (Mathieu, 2001). Cette hétérogénéité est souvent masquée par le fait qu'il s'agit moins d'alliances entre des groupes (dont on a parfois du mal à mesurer la réalité) qu'entre des représentants parlant "au nom" de groupes et qui, compte tenu de leur position de porte-parole et de dirigeant mais aussi de leur histoire – comprenant les luttes qu'ils ont engagées, des compétences dont ils ont su faire preuve - qui leur a permis d'occuper précisément ces positions, font preuve d'intelligence tactique les conduisant à tenir des discours et à user de catégories adaptées à une diversité de situations, mais qui pourraient surprendre nombre de leurs mandants. Pour ces situations de partage de catégories entre porte-parole, parfois traduites par des textes communs entre ces derniers, voire même entre les organisations qu'ils représentent, il est possible d'évoquer une alliance d'autant que cela se traduit souvent par la désignation d'un même adversaire, quel que soit son degré de généralité et d'abstraction.

Néanmoins cette notion d'alliance doit être utilisée avec précaution car évoquant, par analogie, des accords formalisés entre Etats et organisations. Dans certains cas, on peut s'appuyer sur certains indicateurs (textes communs, argumentation proche, participation des représentants à des assemblées communes)¹⁸² qui soulignent l'accord, parfois profond, parfois a minima et tactique entre des représentants de ces groupes. Dans d'autres cas, on peut souligner l'existence d'une concordance d'intérêts (ou d'une recherche de cette concordance d'intérêts), parfois implicitement reconnus ; c'est le cas des positions partagées entre les groupes mobilisés (et leurs représentants) et des groupes dont, à divers titres, ils sont très éloignés : fractions du patronat culturel ; commerçants. Cette convergence d'intérêts s'appuient souvent sur des convictions qui s'apparentent parfois à de simples croyances non vérifiées ; c'est notamment le cas de l'ensemble des discours sur la grande rentabilité de l'investissement culturel public. Pour définir la diversité et la complexité des alliances, on peut examiner successivement la place des patronats (A), l'ambivalence des élites professionnelles (B) et la difficulté de constituer des alliances avec des groupes parfois socialement très éloignés (C).

¹⁸² Exemples de textes signés par la FNSAC et les coordinations, par les coordinations et des organisations issues d'autres luttes (AC !) ou la constitution, en 2004, d'un Comité de suivi composé de parlementaires de différents partis, d'organisations syndicales du secteur culturel, de la coordination parisienne.

A. Les patronats : adversaires ou alliés ?

Les mobilisations relatives à l'intermittence sont inscrites dans le cadre défini par le RAC et concernent prioritairement des groupes inscrits dans le salariat. On attendrait alors que, comme dans de nombreux autres champs sociaux, la lutte vise prioritairement le patronat, d'autant que, comme le soulignent diverses recherches, toute mobilisation collective a besoin d'adversaire (Oberschall, 1972) à plus forte raison si elle se constitue comme un "mouvement social" au sens qu'en donne Touraine (Touraine, 1978), même si la désignation d'un adversaire commun (tel le "néolibéralisme") ne fait pas un projet politique (Sommier, 2003). Or, les groupes mobilisés sont confrontés à un double obstacle. D'une part, il n'existe pas un patronat mais à une diversité de patronats aux intérêts hétérogènes et contradictoires (1). D'autre part, l'institution patronale vécue comme l'adversaire principal (le Medef) reste un adversaire lointain et insaisissable (2).

1. Des patronats hétérogènes aux intérêts partiellement communs

Les annexes 8 et 10 organisent l'externalisation du coût salarial vers le RAC, les employeurs ayant intérêt à concentrer les périodes déclarées d'activité et d'emploi sur de courtes périodes, permettant ainsi de réduire les coûts de production, sachant que l'Unedic assure une continuité relative des revenus et l'entretien des professionnels concernés pour des périodes de temps beaucoup plus longues (Tableau 10, p. 125). C'est ce qui permet à certains d'affirmer que le premier financeur du spectacle est l'Unedic.

Tableau 10. Comparaison des coûts, des revenus et du temps de travail d'un salarié de même qualification.

Emploi de Chef monteur	Ce que verse l'Assedic mensuellement	Ce que verse l'employeur mensuellement	Ce que perçoit le salarié	Situation du salarié
Si CDI	0 €	4 009,58 € + 259,82 € de charges RAC	3 207,66 € net	Travaille 5 jours, 35 h / semaine
Si CDD	1 247,04 €	1 648,36 € + 182,10 € de charges RAC	2 895,40 € net	Moyenne de 6 à 7 jours travaillés par mois

La gestion du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle, Rapport public de la Cour des comptes, février 2007, p. 237.

Cette externalisation incite très tôt à la destruction des emplois permanents dans l'ensemble des structures de production. En décembre 1984, sur la France entière, dans le secteur culturel, 17 235 demandeurs d'emploi sollicitent un emploi durable, à temps plein,

immédiatement disponible (catégorie 1 de l'ANPE) alors qu'il y a que 45 offres d'emploi de la catégorie équivalente (Roussille, Sciortino, 1985, 24)¹⁸³

Compte tenu de la diversité des champs de production artistique qui utilisent le régime de l'intermittence, ce dernier concerne des entreprises dont les propriétés sont radicalement opposées. A un pôle, et constituant la figure négative par excellence pour maints artistes et professionnels, on trouve, en situation d'oligopole, quelques entreprises du secteur de la télévision, mobilisant des capitaux et des chiffres d'affaires importants¹⁸⁴, inscrites dans l'espace marchand et soumises à des impératifs de rentabilité. A l'autre pôle, on trouve une multiplicité de petites compagnies indépendantes des secteurs du spectacle vivant disposant de faibles ressources et inscrites dans une économie de la précarité, dont les membres manifestent et affirment une logique du désintéressement (relatif). Entre ces deux pôles, il existe une diversité de situations en fonction des secteurs, des principes et des systèmes de valeur, des capitaux mobilisés - on trouve même des entreprises de Peep-show dont les danseuses sont déclarées intermittentes¹⁸⁵ - constituant un continuum de positions.

Dans le secteur de l'audiovisuel (privé et public), cette externalisation est le fait des grandes chaînes mais surtout des sous-traitants et des prestataires de service, les donneurs d'ordre que sont ces grandes chaînes de diffusion exerçant, sur ces derniers, une pression à la baisse des coûts. Selon la plupart des observateurs, celle-ci est le résultat de la privatisation de certaines chaînes publiques et de l'émergence de nouvelles chaînes privées mais aussi, avec le marché unique européen du travail, de l'internationalisation du marché du travail des techniciens et des comédiens peu connus ; beaucoup de séries françaises sont enregistrées hors de France et mobilisent à côté des vedettes, du réalisateur et de son équipe artistique proche, tous français, un grand nombre de techniciens et de comédiens du pays pour des petits rôles ou des silhouettes. C'est pourquoi d'ailleurs, les entreprises privées et publiques¹⁸⁶ soulignent que la suppression du régime de l'intermittence se traduirait par la disparition d'un grand nombre d'entreprises françaises de production cinématographique – audiovisuelles et/ou

¹⁸³ "Le problème n'est pas dû au déficit mais effectivement au fait que le système transforme de l'emploi permanent en emploi précaire. Chaque année, quand nous regardons les statistiques du ministère de la Culture, nous nous rendons compte que l'emploi permanent diminue de 10 % alors que les intermittents augmentent de 10 %." (Danielle Rived, in "Un débat avec trois connaisseurs du dossier", *La Scène*, mars 2003, p. 77).

¹⁸⁴ En 2007, le CA consolidé de TF1 est de 2,764 milliards (*Les Echos*, 24 janvier 2008).

¹⁸⁵ hôtesse de Peep-show "dont les frais vestimentaires sont assez limités et qui deviennent, elles aussi, des « intermittentes » d'un spectacle ô combien vivant !" (*Rapport de la mission parlementaire d'information*, décembre 2004, p. 13-14).

¹⁸⁶ "Quand les télévisions publiques produisent ou co-produisent, les coûts liés à l'importance de leur effectif permanent les situent dès le départ 30% au-dessus des coûts de leurs partenaires commerciaux. Si elles doivent réduire leur recours à l'intermittence dans leur activité de production, le risque existe que la commande à la production indépendante dont leur Cahier des charges leur fait obligation en subisse le contrecoup." (Gourinchas, 2004, 67).

la délocalisation, toujours plus massive, des productions vers les pays à bas coûts de production; notamment, depuis le début des années 1990, vers les pays de l'Europe de l'Est qui combinent un haut niveau de qualification des techniciens, des coûts de production faibles et un environnement architectural et urbain européen parfois daté et, par là-même, adapté à certaines productions (cf. la série des Maigret avec Bruno Crémer).

Les entreprises audiovisuelles privées concentrent les critiques, d'une part, en raison de cet usage massif des intermittents et, d'autre part, parce qu'elles sont vécues comme l'illustration exemplaire des formes les plus radicales et brutales de l'exploitation capitaliste dans le secteur culturel et des processus d'aliénation inscrits dans la culture marchande de masse que certaines déclarations ne peuvent que renforcer¹⁸⁷.

Il reste que l'ensemble des structures des champs du spectacle vivant, qui, à quelques exceptions près, relèvent de l'économie administrée, utilisent les mêmes stratégies d'externalisation et de flexibilisation ; 42 % des entreprises relevant du spectacle vivant n'ont pas de personnel permanent (Latarjet, 2004, 11)¹⁸⁸. Leur grande dispersion, le petit nombre d'intermittents employés par la grande masse des compagnies indépendantes, leur appartenance à un espace au sein duquel priment les valeurs d'expressivité et d'engagement de soi, sont des facteurs qui contribuent à atténuer leur assimilation aux grandes entreprises de l'audiovisuel et à leurs logiques de rentabilité, d'autant que les directeurs artistiques utilisent un registre de justification esthétique. En allégeant les coûts salariaux, l'intermittence permet, à budget égal, l'embauche d'un plus grand nombre de professionnels, notamment des techniciens et des membres des équipes artistiques (scénographe, etc.), qui définissent alors des spectacles plus ambitieux et complexes esthétiquement et techniquement correspondants davantage à la logique de l'innovation artistique inscrite dans le développement des champs artistiques, comme celui du théâtre public (Proust, 2006a).

"Il est donc indécent de voir des employeurs comme les sociétés de productions audiovisuelles arrondir leurs budgets et obliger leurs employés à une précarité qu'elles pourraient éviter. L'utilisation de cette indemnisation n'a tout de même pas le même sens quand elle agrandit les recettes d'un jeu télévisé et quand elle permet de faire jouer Molière."¹⁸⁹

¹⁸⁷ "Nos émissions ont pour vocation de le[le cerveau du téléspectateur] rendre *disponible* : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du *temps de cerveau humain disponible* (...)." (Patrick Le Lay, *Les dirigeants face au changement*, éd du huitième jour, 2004).

¹⁸⁸ "Donc ça fait une sacré différence... et ça multiplié par individu, et ça à l'année, tu vois tout de suite. Tu ne montes rien sinon [en cas d'absence du statut de l'intermittence], tu montes rien. Tu ouvres la porte, tu paies les gens et les subventions, c'est fini, si on était tous salariés. Et donc, les gens y seraient payés à ne pas pouvoir travailler. Tu ne peux plus acheter une gomme et un crayon et un décor." (Denis. Metteur en scène. Bordeaux. 18-07-1995).

¹⁸⁹ Olivier Py (directeur du CDN d'Orléans), "Intermittents. Indignation et colère", *L'Humanité*, 2 juillet 2003.

Malgré cette hétérogénéité et leurs divergences, les entreprises ont le même intérêt stratégique au maintien du régime qu'elles partagent avec les intermittents. Cette communauté d'intérêt est manifeste dans le jeu avec la règle précédemment décrit et qui ne peut fonctionner que dans un jeu coopératif entre les salariés et leurs employeurs¹⁹⁰ ainsi que dans la volonté de rester dans le cadre interprofessionnel afin de bénéficier des transferts des salariés du privé¹⁹¹.

Les intérêts spécifiques des entreprises de ces secteurs expliquent que la plupart d'entre elles (ou leurs fédérations) ne soient pas membres du Medef (ni précédemment du CNPF). Cette non appartenance résulte de la volonté de ces entreprises de ne pas dépendre d'orientations contraire à leurs intérêts et qu'elles seraient obligés d'appliquer. Elle résulte aussi, pour celles du pôle du théâtre public, de l'existence de clivages politiques et culturels quasi insurmontables. Un responsable national du SYNDEAC rapporte ainsi que le Medef n'a pas voulu les rencontrer considérant cette organisation comme un repère de communistes.

"C'est-à-dire que on est directement concernés, en tant qu'employeur et, en fait, sur les propositions qu'on pourrait faire nous ne pourrions les faire que en les communiquant aux syndicats, ceux des salariés. Parce que, évidemment on peut pas les communiquer au syndicat. Au Medef de toute façon il ne veut même pas nous rencontrer.

SP. Ah bon vous avez demandé ?

Ah oui, oui !

SP. Vous avez déjà demandé, il a refusé ?

Enfin, nous de toute façon on est des employeurs communistes, cégétistes. Ils nous appellent les employeurs CGT. Donc nous, pour nous c'est même pas entendable pour eux." (Aurélien. Responsable national du SYNDEAC. Rouen. 03-07-2003)

Les alliances possibles avec certaines fractions patronales

Il existe donc une série d'intérêts communs entre les artistes et techniciens intermittents et leurs employeurs qui rend possible les alliances entre ces derniers et les groupes mobilisés qui se manifestent dans la définition de l'accord FESAC ainsi que dans certaines formes communes de lutte.

Des accords contractuels envisageables : l'accord FESAC. Jusqu'au milieu des années 1990, les employeurs sont organisés par secteurs et champs de production mais il n'existe aucune structure qui rassemble l'ensemble des employeurs d'intermittents. Le CNPF ne peut

¹⁹⁰ C'est d'ailleurs pourquoi la proposition de Pierre-Michel Menger de taxer les employeurs en fonction de leurs usages de l'intermittence, qui est congruent avec certaines propositions concernant l'ensemble du régime afin d'inciter "les entreprises, qui ont fait le choix de la flexibilité, à ne plus reporter sur la collectivité le coût social de leur mode de gestion." (Tuchszirer, 2000, 22) a peu de chance d'être accepté car ne ce sont pas seulement les grandes entreprises qui seraient nécessairement concernées mais aussi l'ensemble des collectivités publiques et des employeurs (institutions et petites structures à base associative).

¹⁹¹ "Le CNPF veut créer un régime annexe où il verserait 2,2 milliards pendant quelques années. Sa proposition est donc inacceptable et injuste car il n'est pas question de créer une caisse regroupant uniquement les intermittents. Quant à l'Etat, il a déjà dit qu'il ne mettrait pas au pot. Pour les entreprises du spectacle, il est indispensable de demeurer dans l'interprofessionnalité. Pour rester dans l'Unedic, nous sommes prêts à mettre en place un régime de responsabilité, plus explicite, plus juste. Il faut trouver le moyen qui permettra la survie de nos professionnels et la protection de nos professions." (Jacques Peskine, "Nous sommes conscients des excès du système" entretien, *Le Figaro*, 20 janvier 1997).

jouer ce rôle dans la mesure où la plupart d'entre eux n'en sont pas membres. Ce dernier tente de les organiser et de les discipliner et c'est sous sa pression et sous "la menace du désengagement du CNPF qu'est créé en 1995 le Comité des entreprises du spectacle, de l'audiovisuel et du cinéma (CESAC)" (Paradeise, 1998, 171) ce dernier se transformant ensuite en FESAC (Fédération des entreprises du spectacle, de l'audiovisuel et du cinéma).

Mais, une telle pression ne peut résoudre les contradictions entre les intérêts des employeurs des secteurs artistiques et culturels et ceux du Medef, gestionnaire de l'Unedic et représentant des employeurs des autres secteurs. En 2000 la CFDT, la CGT et la FESAC (mandatée par le Medef) signent un accord (dit "accord FESAC", signé le 15 juin 2000 puis modifié le 1^{er} juin 2001 afin de tenir compte de la nouvelle convention Unedic, entrée en vigueur au 1^{er} janvier 2001) qui propose un cadre (relativement) nouveau. Il maintient le principe d'un régime spécifique inscrit dans le cadre du RAC ainsi que le seuil des 507 heures pour le renouvellement des droits et définit une indemnité plancher minimum, quel que soit le salaire. En même temps, il instaure des modifications importantes. Il propose une annexe unique et définit une série de plafonds que ce soit pour les indemnités journalières (501 francs en 2000) ou le cumul salaire – indemnité qui ne pourra pas être supérieur à 1,5 fois le plafond mensuel de la sécurité sociale (25 725 francs mensuels en 2000). Cet accord qui, fait exceptionnel, réunit la FNSAC et la FTILAC, souligne les intérêts communs des employeurs et des salariés des secteurs concernés. Il est soumis à une série de critiques d'organisations syndicales autonomes (le SNPTCP refuse la fusion des annexes et le niveau du plafond cumul – salaire qui défavorise une série de professionnels reconnus¹⁹²) mais surtout patronales. Malgré la demande de Jacques Peskine, président de la FESAC¹⁹³, le Medef refuse de l'entériner considérant que les mesures envisagées sont incapables de réguler les flux et réduire le déficit.

L'alliance avec certaines fractions des patronats des secteurs culturels reste néanmoins fragile. Le protocole de juin 2003 conduit ainsi à des désaccords entre la FNSAC et la FESAC

¹⁹² "Dans ce projet, ben c'était l'horreur, c'est-à-dire que c'était une manipulation totale et absolue, à savoir premier point : annexe unique, fondée sur la notion d'intermittence et sur la notion de champ de profession annexe 8. Deuxième élément : au niveau du champ d'application, une globalisation dont sur l'annexe unique où tout le monde pouvait rentrer là-dedans, ça devenait presque un droit commun. En ce qui concerne les mécanismes d'indemnisation n'en parlons pas ! Je ne veux pas rentrer dans les détails, mais des mécanismes qui tendaient à transformer les mécanismes d'assurance en mécanisme de complément de revenus en instituant des franchises, enfin etc. Tous ceux qui commençaient à avoir un salaire un peu conséquent étaient éliminés de l'indemnisation, ou avaient des franchises dans lequel sur les 365 jours de droit ouvert certains pouvaient se retrouver avec 300 jours de chômage non indemnisé (...)" (Norbert. Technicien. Responsable du SNTPCT. Paris. 12-05-2005).

¹⁹³ Lettre de Jacques Peskine au Medef (extrait) : "*Nous arrivons tout de même à de grosses économies. Nous vous demandons de prendre cet accord comme un tout*" ("Ce régime espère garder sa spécificité malgré la refonte de l'assurance chômage", *Libération*, 10 juillet 2000).

ainsi qu'à l'intérieur de cette dernière, entre syndicats la composant. C'est le cas du SYNDEAC qui a un point de vue plus critique que la FESAC

"Nous, on s'est désolidarisés, tout de suite, de la position de la FESAC. Elle dit que c'est un accord de progrès, nous sommes très contents de ça. Nous nous désolidarisons de cette position. Nous ne sommes pas contents de cet accord. On ne dit pas qu'il n'y a pas des avancées, qu'on est quand même assez satisfaits qu'on ait gardé ce régime spécifique et que, en gros, ça maintienne la majorité de la population dans le régime. Mais, en même temps, il y a un problème de fond qui est pour nous le problème de la durée, de la durée d'affiliation, de cotisations pour avoir le droit, l'ouverture aux droits, c'est-à-dire les 10 mois et demi notamment pour les artistes, euh qui vont, évidemment, mettre dehors les plus fragiles." (Aurélien. Responsable national du SYNDEAC. Rouen. 03-07-2003)

Des alliances de lutte.

Il faut donc distinguer sur la base d'un intérêt commun au maintien du régime plusieurs catégories d'employeurs ne serait-ce que parce chacune d'entre elles ne recèle pas les mêmes potentialités d'adaptation aux transformations du régime. En effet, on peut faire l'hypothèse que les principales entreprises audiovisuelles, confrontées à des transformations du régime ainsi qu'à une véritable rigueur dans l'application des lois, pourraient, d'une part, accroître (dans des proportions variables) la part de l'emploi permanent dans leurs effectifs (quitte, pour celles du secteur public à se tourner vers leurs "autorités de tutelle" même si, dans la conjoncture actuelle, cette éventualité reste limitée) et, d'autre part, internationaliser davantage leur production. En revanche, pour les employeurs de la petite production artistique, relevant pour l'essentiel d'une économie administrée, de telles solutions restent impossibles.

Il existe donc un premier groupe d'employeurs avec lequel il existe seulement une convergence objective d'intérêts au maintien du régime mais qui, compte tenu de la puissance des clivages sociaux mais aussi culturels et idéologiques, ne constitue pas, pour les groupes mobilisés, un véritable allié de lutte. C'est notamment le cas des (principaux) employeurs des champs de production et de diffusion audiovisuelle et cinématographique. Dans ces champs, se manifeste la structure sociale telle que, d'une certaine manière, la pense la CGT : puissance du lien de subordination et des conflits sociaux ; stratégie de mise en concurrence des salariés au niveau national et voire international ; etc. Dans ces champs, la mobilisation est la plus réduite ne serait-ce que parce que la crainte d'être "black-listée" est la plus permanente et la moins infondée, soit parce que dans ces secteurs existent des patrons de combat refusant toute possibilité de contestation sociale, parfois en définissant des niveaux élevés de salaires (TF1 est ainsi une entreprise où les grèves ont disparu), soit parce que, dans certains marchés, une entreprise est en position de quasi monopole ; **"les directions régionales [de FR3] sont l'employeur principal, parfois unique, pour certains métiers techniques"** (Gourinchas, 2004, 12, c'est lui qui souligne).

En revanche, il existe un second groupe d'employeurs avec lequel la convergence des intérêts débouche sur des alliances plus pérennes qui, parfois, ne se limitent pas au seul enjeu de l'intermittence. Cela concerne essentiellement les pôles de l'économie administrée.

C'est d'abord le cas avec l'ensemble des employeurs des compagnies indépendantes. Comme je le soulignerai ultérieurement, cette alliance repose, en partie, sur l'indétermination des positions d'employeur et de salarié. Au sein de cet ensemble, il existe une série de liens professionnels et affectifs si prégnants que les conflits ne relèvent pas du cadre salarial classique et peuvent d'ailleurs être beaucoup plus violents et dévastateurs.

Cette possibilité d'alliance est ensuite présente dans les secteurs plus institutionnels de cette économie administrée et concerne les institutions artistiques ainsi que les "grandes" compagnies indépendantes (disposant de budgets importants et d'une forte reconnaissance artistique). En juillet 1992 le directeur du festival d'Avignon manifeste son soutien aux occupants du théâtre de l'Odéon¹⁹⁴. A l'automne 2002, les deux directeurs de la Comédie de Saint-Étienne signent un texte proposé par les groupes mobilisés de la région dans lequel ils déclarent s'opposer aux mesures envisagées par le Medef. Ils manifestent leur soutien en accueillant un point d'information sur la lutte au sein de leur théâtre et en permettant une prise de parole au cours de chaque représentation.

Il ne faut pas non plus proposer une vision naïve et irénique de ces proximités. D'une part, elles ont aussi une visée instrumentale, les directeurs s'assurant ainsi une certaine "paix sociale"¹⁹⁵ et les groupes mobilisés craignant en permanence de servir de masse de manœuvre aux employeurs dans les conflits qui les opposent aux financeurs publics. D'autre part, elles peuvent déboucher sur de puissantes divergences. En 2003, la décision du directeur d'annuler le festival d'Avignon s'oppose à la perspective stratégique des groupes mobilisés visant à faire du festival un lieu central d'agitation, de politisation et de médiatisation.

"(...) le 8 juillet il y avait une grande manifestation à Avignon et j'ai discuté avec un responsable de secteur disant : « Est ce que vous voulez oui ou non annuler ce festival ? ». Ils m'ont dit : « non on veut pas annuler le festival. Mais on veut utiliser comme des grenades qu'on peut dégoupiller à chaque instant ». Donc là, moi j'ai estimé que la CGT avait carrément utilisé le festival pour, à son propre profit, donc ils manipulaient, ils instrumentalisaient le festival (...)" (Marcel. Directeur du festival d'Avignon. 01-10-2003)

¹⁹⁴ "[vos] préoccupations sont les nôtres et que nous sommes conscients des dangers qui pèsent sur le spectacle vivant à travers la mise en cause du statut des professionnels qui le font vivre. Sans les intermittents, le Festival d'Avignon n'existerait pas." (Alain Crombecque - directeur du Festival d'Avignon -, cité par Olivier Schmitt, "Les intermittents à l'heure du dialogue", *Le Monde*, 9 juillet 1992).

¹⁹⁵ C'est ce qu'indique Daniel Colling, directeur du Printemps de Bourges, qui a fourni quelques moyens aux intermittents mobilisés : "« Si je n'avais rien fait, on me l'aurait reproché, en l'ayant fait on m'accusera toujours d'avoir acheté la paix sociale », s'est défendu le « patron » du PdB", ("Le dossier des intermittents au cœur du Printemps de Bourges", *Le Figaro*, 25 avril 2004).

2. Le Medef : un adversaire irréductible mais inaccessible

Pour les groupes mobilisés, le Medef constitue l'adversaire principal, permanent et irréductible. Ce sont les exigences et les projets du Medef (assurant en alternance avec FO puis la CFDT, la co-présidence de l'Unedic) qui, régulièrement, constituent une menace, pour le régime et ses bénéficiaires, la CFDT et, dans la dernière période, le gouvernement n'étant dénoncés que comme les exécuteurs des volontés du Medef. Au cours de la manifestation organisée le 22 juillet 2002 (Avignon), par plusieurs syndicats de la FNSAC une des principales banderoles accuse : "Le Medef ordonne, Fillon exécute, Aillagon nous exécute"

Une volonté permanente de transformation profonde du régime

La principale organisation patronale (CNPf puis Medef) manifeste la volonté initiale d'une transformation radicale du régime le plus souvent par la suppression des annexes et l'intégration des intermittents soit dans le régime général, soit dans l'annexe 4 des intérimaires. Au cours des années suivantes, cette organisation ne peut imposer une perspective aussi radicale compte tenu des mobilisations collectives mais aussi des prises de position de la CFDT, avec laquelle elle est engagée dans une alliance stratégique qui dépasse le cadre du régime, et de l'État qui manifestent leur volonté de maintenir un régime particulier. Elle tend aussi à prendre en compte les spécificités et la vitalité de ce secteur ; le président du CNPF déclare ainsi, en 1997, que cette "activité du spectacle vivant et de l'audiovisuel est un des rares secteurs porteurs du pays. Elle a ses spécificités et il ne peut pas y avoir des types de contrat de travail comme dans l'automobile"¹⁹⁶. Au cours de cette période, cette organisation continue d'envisager la suppression des annexes avec la création d'une caisse spécifique qui, compte tenu des exigences de la politique culturelle, pourrait être abondée par le ministère de la Culture. Dans une déclaration de 1996, tout en reconnaissant la nécessité d'assurer une période de transition, le président du CNPF propose que, pendant une période de transition de 3-4 ans, l'Unedic assure le financement du déficit, laissant ainsi à l'État le temps de réorganiser sa politique et ses financements¹⁹⁷.

Seuls les nécessaires compromis qui lui sont imposés conduisent cette organisation à revenir sur cette visée pour accepter, pendant une longue période, des modifications qui ne touchent pas aux deux points centraux des annexes 8 et 10 : les 507 heures, sur un an, comme

¹⁹⁶ Jean Gandois, *Libération*, 18 avril 1997.

¹⁹⁷ "(...) j'ai proposé à Monsieur Douste-Blazy de sortir l'ensemble de ce système de l'Unedic, de faire un système propre aux employeurs des gens du spectacle et aux employés du spectacle, de lui donner pendant 3 ans - 97, 98 et 99 parce que je sais les contraintes budgétaires, et Maastricht et tout ça - les 2 milliards à 2,5 milliards qui seront nécessaires pour rendre permanent le système actuel, et pour faire la jonction avec une année 2000 où ces 2 milliards ne devront plus être à la charge de l'Unedic mais à la charge du budget de la Culture. Voilà ma position. Est-ce qu'elle est claire ?", in "L'aveu du président du CNPF", *Spectacle*, n° 246, décembre 1996.

droit d'entrée et les 12 mois de prestations. Tout en modérant sa stratégie, l'organisation patronale maintient donc sa volonté de transformer profondément ce régime. C'est d'ailleurs ce qui la conduit à refuser en 2000 l'accord FESAC considérant qu'il ne régule pas assez les flux ni ne réduit suffisamment les déficits. Les modifications réglementaires de la période 2002-2003, particulièrement le protocole du 26 juin 2003 et son acceptation par le gouvernement, constituent, de son point de vue, une étape importante, même si les stratégies adaptatives des intermittents et de leurs employeurs comme la politique ultérieure de compromis du gouvernement en limitent fortement les effets.

Dans de nombreux textes, des militants et intellectuels marqués par les thèses d'Antonio Negri expliquent les positions du Medef par la volonté de ce dernier de détruire un modèle de rapport à l'emploi qui menacerait les formes actuelles de domination et de refuser le modèle de la mutualisation porté par la CIP-IdF qui constituerait une menace pour le projet d'individualisation et capitalisation assurantielle du patronat. D'autres, ou les mêmes, font référence au texte de Denis Kessler appelant à défaire le programme du Conseil national de la résistance¹⁹⁸. De telles visées restent difficiles à prouver empiriquement. On est dans l'ordre de conjectures qui contribuent à dignifier la lutte, celle-ci étant d'autant plus grande que la visée de l'adversaire est stratégique. Par ailleurs, même s'ils dirigent conjointement l'Unedic, on ne peut établir une équivalence entre les positions du Medef et celle de la CFDT, à moins de reprendre les thèses sur la trahison de la direction de cette dernière. Il est donc difficile d'indiquer si le souci gestionnaire du Medef et de la CFDT repose sur des perspectives politiques et théoriques aussi générales et ambitieuses et d'analyser comment se combinent et s'articulent les dimensions gestionnaires et politiques au sein des instances dirigeantes de l'Unedic.

Le Medef. Une organisation inaccessible

Pour les groupes mobilisés, la désignation de leur adversaire principal est précoce et relativement aisée. En revanche, la définition de moyens d'action qui puissent avoir des effets sur la capacité de l'organisation patronale à agir est plus difficile. Une telle interrogation est récurrente dans les mobilisations collectives. En effet, "il ne suffit pas que les travailleurs puissent négocier par l'intermédiaire de leurs représentants ; il faut aussi qu'ils puissent faire pression sur les employeurs" ce qui implique par exemple que "les droits collectifs des travailleurs doivent pouvoir épouser les formes que les entrepreneurs impriment à l'organisation du travail." (Supiot, 2001, 687)

¹⁹⁸ *Challenge*, 04 octobre 2007.

Dans le cas des mobilisations relatives à l'intermittence, il ne s'agit pas d'intervenir au sein des entreprises de production artistique qui le même intérêt fondamental au maintien du régime mais de peser sur une entité (le Medef) qui est largement une réalité abstraite, une structure administrative qui n'existe véritablement que par une série de déclarations et leurs effets performatifs indépendants des bâtiments (les sièges nationaux et régionaux de l'organisation) dans lesquels elle s'objective. A la différence de salariés faisant grève, occupant un établissement industriel, il est difficile de perturber l'activité du Medef en espérant des effets¹⁹⁹. Il serait possible de peser sur les intérêts économiques des entreprises dirigés par les dirigeants successifs du CNPF puis du Medef, mais certaines de ces activités, notamment avec Antoine Seillière, sont largement financiarisées, dématérialisées et internationalisées (elles aussi très difficiles d'accès) et il n'est pas sûr que les salariés des entreprises concernées seraient satisfaits d'interventions éventuelles.

Les groupes mobilisés, en dehors d'une rhétorique de dénonciation, sont alors réduits à une série d'opérations à visées principalement médiatiques (rassemblements devant les locaux du Medef ; interventions diverses au moment de colloques ou de déplacements des dirigeants de cette organisation ; occupation du toit du siège national du Medef, pendant plusieurs jours, au début de l'été 2004), mais de plus en plus difficiles en raison des mesures de sécurité progressivement mises en place.

Les groupes mobilisés tentent de s'appuyer sur des patronats artistiques avec lesquels le partage des mêmes catégories esthétiques et politiques est parfois limité, voire inexistant, et qui se trouvent eux-mêmes relativement impuissants face au Medef, ou peu désireux de s'engager dans la lutte ou de les soutenir. Ces derniers se trouvent désarmés face au Medef et ne peuvent véritablement peser sur ses intérêts ou ceux de ses dirigeants.

B. L'ambivalence des élites artistiques et professionnelles

Dans les différents champs artistiques, il existe des fractions dominantes (des artistes quasi exclusivement) qui, si elles font référence au même métier (de comédien, de musicien), se différencient radicalement de la masse de leurs (apparents) pairs dans la mesure où leurs

¹⁹⁹ On retrouve ce type de contrainte dans certaines mobilisations dont celles intervenant dans certains services publics. Evoquant les actions de coupure d'électricité mises en place par les agents d'EDF et certaines de leurs organisation syndicales, une responsable de la fédération nationale des mines et de l'énergie CGT (FNME-CGT) indique : "Le problème est toujours de savoir qui va pâtir d'une action. L'idéal serait bien sûr de couper l'Élysée, mais ça, on ne peut pas." Marie-Claire Caillaud, in "Echanges de bons procédés", table ronde, avec Marie-Claire Caillaud (CGT), François Labroille (FSU), Jérôme Martin (Act Up), Emmanuelle Mercier (APF) et Jérôme Tisserand (CIP-IdF), *Vacarme*, 31, 2005, <http://www.vacarme.org/article1264.html>, récupéré le 30 juillet 2008.

membres cumulent une série de gratifications matérielles et symboliques qui les isolent de ces derniers. C'est d'ailleurs parce qu'elles disposent d'une autorité et d'une visibilité spécifiques que les artistes qui en relèvent sont régulièrement interrogés, parfois sommés de prendre position, et que les groupes mobilisés font appel à certains d'entre eux afin qu'ils manifestent leur soutien et, plus encore, reprennent leurs thèses ; certains d'entre eux jouent ainsi un rôle important dans les stratégies de médiatisation. Comme dans de nombreuses autres luttes, les groupes mobilisés tentent en effet de s'appuyer sur les membres de ces groupes dominants auxquels ils reconnaissent une "aptitude particulière à la manipulation des symboles" (Balasynski, Mathieu, 2006, 12), c'est-à-dire à la mobilisation d'arguments, d'émotions, d'imaginaires, et dont ils tentent de s'approprier le capital symbolique accumulé. De telles demandes présupposent une efficacité symbolique et politique de ces artistes qui, par un effet performatif, pourrait transformer la réalité en incitant davantage de professionnels à se mobiliser et/ou des publics à manifester plus explicitement leur soutien et/ou les adversaires à limiter leurs interventions.

La recherche du soutien d'artistes reconnus s'appuie sur des croyances croisées et congruentes. Tous les groupes concernés postulent que leurs interventions possèdent une efficacité politique spécifique. Cela concerne aussi bien les journalistes qui les interrogent pour solliciter leur point de vue, les groupes mobilisés qui sollicitent leur soutien et les adversaires qui le craignent, les gouvernants qui sont les destinataires de cette intervention. Cette croyance a aussi des fondements rationnels, l'expérience montrant que cette croyance collective a produit des effets matériels : retrait ou modification d'un projet, transformation d'un rapport de force. Le départ de Jean-Jacques Aillagon de la direction du ministère est aussi un effet (politique) d'une série de critiques émises par de nombreux artistes reconnus.

Ces artistes s'inscrivent dans des champs de production différenciés et organisés selon des principes spécifiques, ce qui conduit à contextualiser leur autorité en fonction de leur champ d'appartenance ; celle qui est accumulée dans un champ artistique déterminé peut être quasi nulle dans tel autre (que vaut la parole d'Ariane Mnouchkine dans les variétés et, à l'inverse, celle de Johnny Hallyday au sein du théâtre public ?). C'est pourquoi les groupes mobilisés ne considèrent pas seulement l'autorité interne à leur champ d'appartenance des artistes dont ils recherchent le soutien. Il est donc nécessaire de s'appuyer sur des artistes qui disposent d'une autorité spécifique dans un ou plusieurs champs artistiques ainsi que dans l'espace médiatique. Mais s'ils manifestent leur volonté de maintenir le régime (1), ces fractions sont de moins présentes dans la mobilisation (2), indice d'une distance sociale croissante (3).

1. La volonté de maintenir le régime

Les prises de position des artistes et des professionnels reconnus, quelles qu'en soient les variations, sont inséparables de leur volonté centrale de maintenir le régime. Si on exclut ceux qui dirigent des institutions artistiques et qui se préoccupent de la conservation de l'externalisation des coûts, on peut discerner plusieurs raisons à cette volonté.

La précarité : une menace commune

La précarité est une composante historique et structurelle des métiers artistiques et celle-ci ne concerne pas seulement les professionnels les moins reconnus. De la même manière que des techniciens intégrés professionnellement peuvent rencontrer des difficultés professionnelles²⁰⁰, des artistes reconnus, parfois de grandes vedettes, peuvent connaître des "trous" plus ou moins longs conduisant, soit à des difficultés économiques importantes, d'autant que certaines règles peuvent leur interdire, du moins avant 2003, de bénéficier des prestations chômage²⁰¹, soit à l'arrêt définitif de la carrière, ou à des réorientations plus ou moins difficiles. Ces artistes reconnus peuvent faire de mauvais choix artistiques et voir leur légitimité artistique se déliter. Ils peuvent être confrontés aux transformations des conventions artistiques qui implique la dissolution des qualifications précédentes ou à des facteurs difficilement maîtrisables comme les accident physiques (foulures pour les danseurs) ou des transformations inéluctables (le vieillissement du corps) qui, notamment dans le cas des femmes et alors que prime une convention naturaliste (notamment pour le cinéma²⁰²), déclassent le capital beauté (les seins qui tombent, le ventre est plus apparent, les rides apparaissent, etc.) face à des concurrentes plus jeunes.

Gérard Lanvin, grande vedette du cinéma des années 1980, évoque ainsi une période d'arrêt total d'activité qui l'a conduit à envisager un changement d'identité²⁰³. Un des plus grands comédiens du théâtre public des 1970 et 1980 (Gérard Desarthe), qui a joué avec la

²⁰⁰ "(...) un monteur déclarant pendant plus de 15 ans un nombre d'heures toujours supérieur à 800 et percevant des salaires annuels minimum de deux SMIC et demi annuel, connaît l'échec d'un projet d'un film qui le fait tomber au dessous des 507 heures (...)" (Corsani, Lazzarato, 2005, 200).

²⁰¹ "*Un traitement inégal*. le système pénalise, par le jeu combiné de ces deux règles de l'annualité des droits et de la franchise les salariés les plus actifs, qui sont aussi ceux qui cotisent le plus, en limitant leurs droits jusqu'à les supprimer. Ils peuvent donc se trouver exclus du système et en difficulté, parce que sans revenu de substitution, en cas d'accident de carrière. Cette pénalisation est accentuée par le fait que le taux de proportionnalité appliqué au salaire journalier de référence pour le calcul du montant de l'allocation est inférieur au taux du régime général" (Roigt, Klein, 2002, 43).

²⁰² La convention naturaliste étant moins forte au théâtre qu'au cinéma, on constate, à un certain âge, des tentatives de réorientation professionnelle de comédiennes de cinéma vers le théâtre.

²⁰³ "Quand Nicole Garcia est venue me chercher pour son film, *Le fils préféré*, en 1994, j'avais monté un bar qui cartonnait à La Baule – j'étais en train de changer d'identité professionnelle. Une fois que vous êtes connu, rester 2 ou 3 ans au chômage, ça fiche la trouille et ça provoque une drôle de remise en question. Et si vous dites aux autres que vous avez besoin de bouffer et que vous allez chercher du boulot au BHV qui vous croira ?" (Gérard Lanvin, "J'ai mal à me croire intéressant", *La Vie*, 3214).

quasi-totalité des principaux metteurs en scène de cette période (dont Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent, André Engel, Roger Planchon, Mathias Langhoff), connaît une phase de si faible activité que, en 2004, il lui est impossible de bénéficier des allocations chômage²⁰⁴. Le journaliste de *Télérama* explique d'ailleurs ces difficultés par certaines de ses orientations esthétiques et professionnelles comme le choix, quelques années auparavant, de travailler dans le théâtre privé conduisant à un rejet de la part des membres et des institutions du théâtre public²⁰⁵. En effet, en 1992, sa décision de jouer un texte d'un auteur non reconnu dans le théâtre public (*Célimène et le Cardinal* de Jacques Rampal), dans un théâtre privé (Théâtre de la Porte Saint-Martin), avait été l'objet de critiques virulentes constituant de véritables rappels à l'ordre²⁰⁶.

Des préoccupations morales

D'autre part, leur soutien à l'existence de ce régime repose aussi sur des considérations plus morales issues de leur expérience professionnelle. Ces artistes reconnus sont d'autant plus portés à soutenir le régime qu'ils sont amenés à côtoyer des artistes ou des techniciens menacés par la précarité²⁰⁷. Ce souci peut être d'autant plus prégnant que les situations de crise ne concernent pas seulement des artistes et des techniciens vaguement rencontrés sur un plateau de tournage ou de théâtre. Elles peuvent aussi concerner des amis proches, parfois connus depuis des décennies, rencontrés dans une école de théâtre, et qui connaissent une carrière plus difficile. Certaines de ces vedettes peuvent organiser des formes spécifiques de solidarité en faisant travailler les mêmes professionnels²⁰⁸ mais celles-ci restent fragiles, à la merci d'un échec artistique.

2. Une élite de moins en moins présente dans les mobilisations

A la fin des années 1980, au moment des premières sérieuses remises en cause du régime, les mobilisations organisées par FNSAC rassemblent de nombreux artistes reconnus. Dans diverses pétitions, on repère les noms d'artistes de différentes générations, appartenant aux divers pôles (marchands ou administrés) des champs du spectacle : Marcel Amont, Anémone,

²⁰⁴ "En 2004, il avoue crânement avoir à peine travaillé, manquant même d'heures pour toucher les allocations d'intermittents." (Fabienne Pascaud, "L'amour du texte, la rage de jouer", *Télérama*, 2905, 14 septembre 2005).

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Olivier Schmitt, "Molière a bon dos. Une suite au « Misanthrope » ? Hélas !", *Le Monde*, 26-27 janvier 1992.

²⁰⁷ "Vous avez déclaré lors de vos vœux : « Nous sommes sortis de la crise ». Mais pourriez vous dire cela aux nombreux professionnels de tous âges qui ne savent pas comment ils pourront continuer à exercer leurs activités après avoir perdu leurs droits ? Les situations de crise, de détresse je les côtoie, nous les côtoyons tous les jours." (Lambert Wilson, intervention au moment des Césars 2005).

²⁰⁸ C'est le cas de Jean-Paul Belmondo qui, dans ses films, fait appel, pour des seconds rôles, aux mêmes comédiens.

Charles Aznavour, Gérard Desarthe, Annie Duperey, Pierre Dux, Brigitte Fossey, Suzanne Flon, Hubert Gignoux, Bernard Giraudeau, François Périer, Michel Piccoli, Micheline Presle, Delphine Seyrig, Rika Zaraï; etc.²⁰⁹. A l'automne 1991, le SFA organise une manifestation qui réunit encore ce type d'artistes et constitue une des dernières occasions permettant à la revue du SFA de publier des photos de ces vedettes dans les manifestations : Sophie Agacinski, Daniel Gélín, Jean Poiret, Jean-Marc Thibault²¹⁰.

Dès 1992, on ne constate plus de mobilisation équivalente. En juillet 1992, Georges Lavaudant et son équipe du TNP, présents dans le In, sont très engagés dans la mobilisation intervenant au cours du festival d'Avignon ; ils votent le principe de la grève et la bible de leur spectacle est une des seules à mentionner que le spectacle est produit grâce à de nombreux intermittents. Mais la plupart des autres équipes présentes dans le In ne participent pas à la mobilisation (l'équipe du *Chevalier d'Olmedo*, spectacle proposé dans la Cour d'Honneur s'oppose à l'appel à la grève) et le seul artiste connu qui apparaît publiquement au côté des groupes mobilisés est Francis Lalanne, extérieur au champ théâtral et que sa position principale d'"artiste de variétés" ne peut que disqualifier²¹¹.

Dans les périodes qui suivent, beaucoup d'artistes ignorent les mobilisations parfois de manière si spectaculaire (surtout quand il est le fait d'artistes habitués aux interventions publiques) que cela accentue les tensions avec les groupes mobilisés. En 1996, et alors que le TNP (théâtre qu'il dirige depuis près de 25 ans) est occupé par plusieurs centaines de personnes, Roger Planchon est reçu par Pierre Bouteiller dans l'émission que ce dernier anime sur France Inter²¹² et ne dit pas un mot sur l'action en cours. Ce silence est d'ailleurs immédiatement dénoncé le lendemain, au cours de l'AG des grévistes. D'autres manifestent leur extériorité. Dans le prologue à son rapport de 1992, Jean Pierre Vincent, inscrit, depuis la fin des années 1960, dans la décentralisation théâtrale parisienne, directeur du TNS de 1975 à 1983 puis administrateur de la Comédie-Française entre 1983 et 1986, marqué par la tradition brechtienne, se définit comme "un professionnel non impliqué directement dans les conflits récents"²¹³. Il se situe ainsi sur un registre d'expertise et non d'acteur de la mobilisation qu'il maintient en permanence dans les années suivantes²¹⁴.

²⁰⁹ *Plateaux*, n° 115, octobre – décembre 1988.

²¹⁰ *Plateaux*, n° 126, juillet – septembre 1991.

²¹¹ Un quotidien publie une "Ballade à Jack Lang" écrite par Francis Lalanne, au nom des intermittents occupants l'Odéon, *Le Quotidien de Paris*, 16 juillet 1992.

²¹² 20 décembre 1996.

²¹³ Jean- Pierre. Vincent, *Sur la situation des intermittents du spectacle*, multigraphié, juillet 1992, p. 1.

²¹⁴ Voir le *Monde Emploi* de décembre 1996 ainsi que son entretien "Au ministère de faire des propositions", *La Croix*, 17 décembre 2002.

Au cours de la crise de l'été et de l'automne 2003, cette distance devient particulièrement manifeste et débouche sur de puissantes tensions internes. Une partie des élites artistiques et professionnelles soutient les groupes mobilisés et/ou participe à la mobilisation, au moins pour certaines journées. Le jour de la grève nationale du 7 juillet 2003, Philippe Caubère annule la représentation de son spectacle consacré au torero Nimenio II (*Recouvre-le de lumière*) qu'il devait donner dans le cadre du festival de Carcassonne²¹⁵. Mais, d'autres artistes reconnus (Bartabas, Chéreau, etc.) s'opposent au mouvement, notamment au moment des débats relatifs à la grève au sein du festival d'Avignon.

La manifestation de cette coupure est encore plus manifeste en septembre 2003 quand les groupes mobilisés appellent les directeurs des établissements artistiques (le plus souvent metteurs en scène ou chorégraphes) à fermer les établissements dont ils assument la direction (centres dramatiques, théâtres nationaux, centres chorégraphiques). A différentes phases des mobilisations, ces directeurs manifestent leur soutien (en se déclarant solidaires, en permettant l'usage gratuit de certains locaux et de quelques moyens). Mais, sommés de passer d'un "soutien sans participation" à un engagement plus net, et malgré les rhétoriques "guerrières" de certains qui menacent de démissionner²¹⁶ - ce qu'ils ne feront pas -, ils refusent de se conformer à une telle demande. A l'exception de Jean-Claude Fall (directeur du CDN de Montpellier et ancien président du SYNDEAC), l'ensemble des directeurs et le SYNDEAC décident de maintenir leur saison et d'ouvrir leur établissement.

A l'occasion de cet appel, la coordination de Lyon organise, le 1^{er} septembre 2003, une rencontre avec les directeurs des principales institutions artistiques de l'agglomération. Ces derniers, essentiellement des hommes du théâtre public, sont installés sur la scène, face à plusieurs centaines d'intermittents, plus jeunes et manifestant parfois une méconnaissance de l'histoire du champ local²¹⁷. Si l'ambiance est initialement peu houleuse, elle devient

²¹⁵ " « Je n'ai pas envie de jouer devant des CRS » a justifié Philippe Caubère dans un entretien accordé au quotidien régional *L'Indépendant*. « Je suis intermittent, les dix personnes qui travaillent avec moi le sont aussi », a-t-il ajouté, "lorsque l'appel à la grève a été lancé, nous avons tous pris la décision de suivre le mouvement, nous sommes une grande famille », AFP, 9 juillet 2003.

²¹⁶ "Paradoxalement, beaucoup de directeurs de théâtre qu'elle qu'ait été la douleur causée par l'annulation des festivals, font preuve d'un enthousiasme inattendu. (...) « *Un théâtre public est un espace public* », affirme Robert Cantarella, directeur du Centre dramatique national de Dijon. « *Nous nous réservons néanmoins la possibilité de faire grève, voire de remettre notre démission au ministre de la Culture* » précisent Fisbach, Cantarella, Garcia, Py ou Françon, « *Mais en dernier recours* ». » (Fabienne Darge, Dominique Frétard, "Les intermittents concoctent une rentrée théâtrale", *Le Monde*, mardi 2 septembre 2003).

²¹⁷ Au cours de la discussion, un jeune intervenante est amenée à donner des leçons de lutte à un des principaux metteurs en scène de Lyon (Gilles Chavassieux) alors que ce dernier, présent sur Lyon depuis une trentaine d'années, a une longue expérience de la pratique théâtrale et militante. Visiblement excédé par cette attitude, celui-ci indique (sur un ton froid) qu'il n'a pas l'habitude de manifester et qu'il remercie les intervenants de lui apprendre comment il fallait faire. Cette remarque (qui n'a de tonalité ironique que pour ceux qui connaissent son parcours et l'histoire de l'espace local) provoque quelques rires de connivence amusée ; de

progressivement plus tendue au fur et à mesure que se révèlent les désaccords ; au cours d'un entretien ultérieur, un des directeurs évoque "un tribunal du Peuple". D'une part, les directeurs des institutions indiquent leur refus de fermer leur théâtre en usant d'arguments politiques (l'annulation des saisons n'aura aucun effet politique et pourrait au contraire satisfaire ce gouvernement de droite ; il ne faut pas se couper des publics qui ne comprendraient pas ; leurs théâtres sont des lieux de réflexion et de pensée, les paralyser c'est de fait répondre aux attentes du gouvernement) mais sans véritablement offrir d'alternative ; ils font simplement référence à une future journée nationale d'action. D'autre part, les discussions mettent en évidence les divisions professionnelles entre ces institutions, qui concentrent l'essentiel des ressources, et les compagnies indépendantes. Les directeurs sont plusieurs fois interpellés par un comédien, ancien responsable de la coordination des années 1990 (CLYPS) et fondateur du syndicat des petites compagnies (Synavi), qui leur demande quelles sont leurs formes concrètes de solidarité et quels sont les moyens qu'ils mettent à la disposition des compagnies indépendantes et, appelant au "partage de l'outil de travail", dénonce le monopole de certains. A plusieurs reprises, ces directeurs sont obligés de déclarer qu'ils ne mènent pas de "discussions feutrées" avec le ministre, bref qu'ils ne sont pas des traîtres. L'échec de cette réunion, la mise en évidence des tensions internes, dans un contexte national de reflux signe d'ailleurs la fin de la mobilisation dans l'espace lyonnais. Il n'y a plus d'AG d'une telle ampleur. Un membre de la coordination lyonnaise, organisatrice de cette rencontre, souligne l'importance du clivage entre ces directeurs et les autres participants à cette AG.

"SP - Pourquoi vous pensez que ça a servi à rien ?

Ca a servi à voir qu'on n'avait pas les mêmes intérêts, que... ils étaient là par peur. Si, ça a servi à voir qui ils étaient vraiment et à voir. Ils étaient aujourd'hui prêts à quoique ce soit dans cette lutte et qu'ils s'en foutaient des intermittents. Eux, ils parlent politique culturelle ce qui n'est pas inintéressant non plus, mais il y a tellement de.. Il y a 80 % du budget lyonnais qui va dans le TNP, aux Célestins, à l'Opéra. (...) Il y a des disparités énormes entre ça et des jeunes compagnies qui triment pour créer un spectacle et qui n'ont pas une thune et qui sortent 10 000 balles de leur poche pour payer un technicien et fabriquer un décor avec des petits moyens. (...). Donc ça a servi aux gens qui croient. Enfin, en même temps, c'est un drôle de truc puisque cette rencontre a permis à plein de gens de reprendre le travail, de se cacher derrière" (Patrick. Chanteur. Coordination lyonnaise. Lyon. 17-10-2003)

Certes, on peut citer le cas des grandes manifestations professionnelles (César du cinéma, Molière du théâtre) qui sont parfois l'occasion, pour certaines fractions de ces élites, de réitérer leur soutien aux intermittents. Au cours des Césars 2004, Agnès Jaoui lit un texte rédigé avec la coordination parisienne et, à plusieurs reprises, les animateurs de la soirée lancent des attaques ironiques contre le ministre de l'époque (Jean-Jacques Aillagon), dont il est difficile de distinguer ce qui relève, chez ces animateurs (Gad Elmaleh, Michaël Youn),

jeunes militants, incapables de comprendre la situation, veulent lui répondre mais en sont empêchés par le président de séance.

soit d'une prise de position politique, soit, plus sûrement, ces personnalités ne se caractérisant pas par une réelle propension à l'intervention politique, du pur plaisir du jeu et de l'humour. Ce type de soutien est d'autant plus aisé qu'il est à moindre coût ; il se manifeste, pour la plupart des personnes présentes par, au maximum, une série d'applaudissements. On peut même considérer que l'ironie exercée à l'encontre du ministre relève du fonctionnement médiatique actuel, voire de la reprise de la figure traditionnelle du saltimbanque ou du "fou du roi" se moquant, ici dans un contexte favorable, des puissants ou de certains qui, dans le cas de Jean-Jacques Aillagon, sont parmi les moins puissants des fractions dominantes.

Quand les groupes mobilisés veulent d'ailleurs sortir de cette routinisation, et dans un contexte de reflux, ils se heurtent alors aux organisateurs de ce type de soirée. Au cours des César 2006, des représentants de ces groupes veulent intervenir, mais ils sont isolés de la plupart des artistes présents puis expulsés de la salle sans que ces derniers réagissent ; la retransmission de l'émission est d'ailleurs interrompue et ne reprend qu'une fois ces militants expulsés. Seules, quelques personnes, comme Ariane Ascaride, sont sorties de la salle en signe de solidarité. Quelques artistes font référence à cette expulsion mais se sont retrouvés isolés :

"Zabou Breitman, qui remettait le César du meilleur film, a remarqué : « Si l'on avait attendu le moment opportun pour protester, on serait encore sous la monarchie. » Un silence glacial lui a répondu."²¹⁸

3. Une coupure professionnelle et sociale

Néanmoins, dans la dernière période, ces professionnels marquent une distance croissante à l'égard de la mobilisation pour plusieurs raisons

Un dispositif trop ouvert

S'ils souhaitent le maintien du régime, ils en critiquent certains aspects qui autorisent la présence de fractions qui, à plusieurs titres, apparaissent indésirables.

D'une part, les fractions d'artistes les plus reconnus ne sont pas (apparemment) directement en concurrence avec la masse des artistes relevant du régime. Néanmoins, les frontières étant poreuses entre les différentes fractions hiérarchiquement différenciées, de proche en proche, ces artistes sont concernés, même dans des proportions plus réduites que la plupart des autres professionnels, par la baisse moyenne de l'activité et des revenus. Mathieu Grégoire souligne ainsi que, dans la période 1989-1995, "l'amélioration générale des salaires suscite l'intégration de franges jusque là invisibles, les salaires des plus établis ont tendance à stagner. Il en résulte une baisse apparente du salaire moyen de la caisse" (Grégoire, 2009,

²¹⁸ Thomas Sotinel, "Aux Césars, la « famille du cinéma » est apparue divisée face aux intermittents", *Le Monde*, 27 février 2006.

349). Philippe Coulangeon souligne que, pour les musiciens, il y a baisse générale des revenus alors que les écarts ne se sont pas accentués, signifiant ainsi que les fractions à revenus élevés sont entraînées vers le bas (Coulangeon, 2004b). Parmi les danseurs, les 25 % les plus actifs déclarent 133 jours d'activité en 1987 et 69 en 2000 (soit une baisse de moitié) alors que les 25 % les moins actifs déclarent 18 jours en 1987 et 22 en 2000²¹⁹. En examinant les différentes professions artistiques, Ionela Roharik et Janine Rannou soulignent, à l'exception de quelques privilégiés, la dégradation de la situation des fractions les plus intégrées professionnellement (Roharik, Marchika, Rannou, 2007).

Tableau 11. Evolution des rémunérations annuelles des déciles et centiles supérieurs

	1986		2004	
	Décile supérieur	Centile supérieur	Décile supérieur	Centile supérieur
Musiciens	38 000	110 200	15 000 (- 60 %)	35 650 (- 68 %)
Comédiens	41 000	157 600	23 200 (- 43 %)	114 150 (- 27 %)
Danseurs	30 000	90 500	16 620 (- 44 %)	34 500 (- 62 %)
Chanteurs	33 850	148 500	20 000 (- 41 %)	76 000 (- 49 %)

Les données sont en euros constants.

Source : Rannou, Marchika, Roharik, 2007, p. 38. J'ai rajouté le calcul du taux de variations.

D'autre part, ces artistes s'opposent à la mobilisation ou manifestent leur indifférence pour une autre raison plus difficile à expliciter et rendre publique et qui porte sur la qualité esthétique de l'activité de nombreux professionnels et des spectacles qu'ils proposent. Pour beaucoup, le régime permet le maintien, sur les marchés des biens (des spectacles) et du travail artistique, d'œuvres et d'artistes de très faible niveau esthétique. La réforme du régime est alors acceptable (voire nécessaire) si elle permet d'exclure un grand nombre de professionnels auxquels ils ne reconnaissent pas la qualité d'artiste.

Mais ce type de critique reste le plus souvent implicite et n'est jamais rendu véritablement public²²⁰. Au cours des entretiens, il est esquivé tant que le magnétophone est en marche et devient plus facilement formalisable en "Off", l'appareil éteint. En effet, il faudrait que ces artistes énoncent leurs propres catégories esthétiques fondant ces jugements en s'exposant, en retour, aux critiques de ceux qu'ils jugent, sur leurs catégories comme sur leurs propres spectacles. Ces jugements ne pourraient que conduire à des affrontements avec les groupes mobilisés qui seraient alors d'autant plus tentés d'occuper leurs théâtres, perturber les représentations de leurs spectacles.

²¹⁹ "Les danseurs", *Développement culturel*, 142, novembre 2003.

²²⁰ Je préciserai plus en avant comment le ministre de la Culture s'y est risqué une fois et n'a plus jamais réitéré un tel jugement.

Enfin, il existe une critique vocationnelle et "libérale" des développements actuels du régime qui souligne l'excès de protection, et l'irresponsabilité que cela implique, par la réactivation de la représentation romantique de l'art et de l'artiste en soulignant les nécessaires risques du métier de comédien. Pierre Arditi soutient ainsi qu'il y a "comme une sorte de sur-protection" alors que faire l'acteur "est un métier d'artiste, de créateur, difficilement codifiable" et que "l'essence même de la création, de la créativité c'est d'être, tant que faire se peut, en marge."²²¹

La critique de la mobilisation

Leurs critiques portent sur la mobilisation elle-même. D'une part, elle leur apparaît injustifiée, ces artistes et professionnels soulignant souvent que, pour l'essentiel, le régime est maintenu²²².

D'autre part, les critiques concernent plus explicitement les modes d'action²²³. Tant que les mobilisations se limitent à des occupations ponctuelles de locaux administratifs et culturels ou à la distribution de tracts à l'entrée des théâtres, voire à des interventions au début des spectacles, il n'y a pas de difficultés majeures. Celles-ci surviennent quand les actions perturbent l'activité artistique. L'occupation des lieux prestigieux (le théâtre de l'Odéon et la Cour d'Honneur en 1992 ; le TNP Villeurbanne en 1996) n'est pas seulement une manière d'agir médiatiquement efficace ; elle est aussi l'expression de la coupure avec les professionnels les plus reconnus. Elle provoque d'ailleurs la protestation immédiate d'une grande partie de cette élite artistique.

L'occupation du théâtre de l'Odéon est condamnée par le ministre de l'époque (Jack Lang) et de nombreux artistes et professionnels : Georges Lavaudant, Jean-Pierre Vincent, Jean-Marc Barr²²⁴. A cette occasion, les artistes occupant les positions dominantes condamnent le mouvement à l'aide d'expressions classiquement utilisées par les dirigeants d'entreprises. Le

²²¹ Pierre Arditi, *La Lettre de l'ADAMI*, n° 43, octobre – décembre 2001. Voir le texte complet en annexe 7, 414.

²²² "Nous avons décortiqué cet accord ensemble, calculette en main, nous avons fait des analyses, des projections... Il y a dans l'accord des avancées, et d'autres dossiers, qu'il faut rouvrir. Il ne faut pas oublier qu'il y a quelques mois on risquait de voir disparaître totalement le régime des intermittents, décision qui eût été gravissime puisqu'elle cassait l'intermittence. Or l'intermittence, c'est une main-d'œuvre qualifiée, sans laquelle on ne peut envisager de création artistique. Ce régime a été sauvé." (Entretien avec Stéphane Lissner, *Nouvel Observateur*, 2017, 3 juillet 2003).

²²³ C'est notamment le cas, en 2003, de nombreux directeurs de festival : "D'accord sur le fond, pas sur la forme" dit l'un d'eux, Eric Boistard. (in *La Lettre du spectacle*, 100, 18 juillet 2003).

²²⁴ Olivier Schmitt, *Le Monde*, 12-13 juillet 1992.

mouvement est alors présenté comme étant manipulé²²⁵, minoritaire et illégal ; des responsables d'institution évoquent la "liberté du travail"²²⁶.

Une distance sociale

Ces oppositions ne reposent pas seulement sur des désaccords politiques d'appréciation sur les modifications du régime ou la définition des formes légitimes de lutte. Elles sont aussi la manifestation d'écarts sociaux et professionnels souvent immenses entre ces élites et la masse des professionnels. Ces écarts sont difficiles à appréhender car ces différentes fractions vivent dans des mondes socialement et spatialement clivés. Il n'y a rien de commun entre certaines vedettes de cinéma, disposant de revenus importants, dont les palmarès annuels donnent une première approximation²²⁷, ou dont on peut calculer la rentabilité²²⁸, qui participent aux grandes manifestations sociales et mondaines, y compris au prix de "ménages" rémunérateurs, etc., et la grande masse des artistes et techniciens bénéficiant de revenus plus limités.

Ces écarts apparaissent aussi de manière plus manifeste quand l'éloignement spatial est brisé. Le paradoxe de cette proximité spatiale est qu'elle conduit à accentuer les clivages entre des groupes qui, sous de nombreux rapports (notamment dans les références esthétiques et politiques) restent proches et qu'elle tend à neutraliser (ou à rendre aveugle à) des contradictions beaucoup plus importantes. C'est le cas du festival d'Avignon qui, en concentrant, sur une courte période et dans un espace restreint, des professionnels inscrits dans des pôles opposés du champ théâtral, il donne à voir ce qui, le reste de l'année, est dénié. Il ne s'agit pas seulement d'écarts de revenus, nettement plus réduits que dans le cas du cinéma ou des variétés, mais aussi d'un ensemble de gratifications (invitation aux colloques, aux présentations de spectacles dans des lieux prestigieux ; participation aux repas organisés par différents organismes professionnels dans des restaurants réputés ; etc.) que monopolise l'élite artistique. Cette opposition est aussi manifeste dans l'hexis corporel, le type de vêtement porté, etc. Il n'y a rien de plus significatif, ni de plus spectaculaire et parfois dramatique, que

²²⁵ "il n'est pas convenable qu'une poignée d'artistes manipulés fassent pression sur d'autres pour perturber le déroulement des spectacles.(...) Les artistes s'expriment d'abord sur le plateau." (Alain Crombecque, cité par Jean Luc Wachtausen, *Le Figaro*, 13 juillet 1992).

²²⁶ "Privé, ainsi que tout le personnel de la Crie, de ma liberté de travail et de ma liberté d'expression, notamment artistique, par une occupation par la force de ce théâtre, je ne peux envisager (...) de dialoguer de nouveau avec vous que lorsque me sera restituée ma liberté d'expression." (Gildas Bourdet [directeur du CDN *La Crie* de Marseille], "Marseille joue le premier rôle dans la contestation", *Libération*, 18 décembre 1996).

²²⁷ Djamel Debbouze aurait touché 2,1 millions d'euros pour *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (C Carrière, "Le haut de l'affiche", *L'Express*, 28 février 2005).

²²⁸ En mettant en rapport les revenus par film de certains comédiens et le chiffre d'affaire en salles par film, la revue *Capital* distingue les comédiens les moins et les plus rentables : "Avec le succès du *Petit Nicolas* (5,4 millions d'entrées), Valérie Lemercier a été la plus rentable : pour 1 euro de cachet, l'actrice a généré plus de 28 euros de chiffre d'affaires pour ce film." ("Clavier, Reno et Depardieu désignés acteurs les moins rentables de 2009", *Le Monde*, 24 mars 2010).

la rencontre muette entre des artistes reconnus, installés confortablement avec des amis, dans des bars fréquentés par leurs pairs²²⁹, et des membres des compagnies du Off qui, en pleine chaleur, font leur Parade²³⁰ afin d'attirer des publics.

La distance sociale est d'autant plus explicite qu'elle n'est plus atténuée, ou déniée, par une solidarité professionnelle. Ces artistes manifestent leur désintérêt à l'égard des cadres collectifs et se satisfont des négociations salariales de gré à gré. Ils n'ont plus le sentiment de partager le même métier et participent plus facilement à diverses manifestations de solidarité avec différentes catégories souffrantes qu'avec les professionnels en difficulté. Le Gala de l'Union des Artistes qui, pendant plusieurs décennies, a rassemblé des stars pour financer un fonds au bénéfice de ceux qui se trouvaient dans de grandes difficultés économiques est tombé en désuétude. Arrêté en 1981, il a été relancé en 2010 mais avec les plus grandes difficultés et sans rassembler les artistes occupant les positions homologues à celles des années 1950 et 1960. Cette faible solidarité professionnelle conduit aussi au refus des formes collectives d'organisation, le syndicalisme étant alors assimilé au simple rassemblement de "loosers"

"Moi d'ailleurs je me souviens d'un ancien directeur du fond de soutien de la chanson, alors c'est pas les derniers, mais ça remonte à 15 ans de ça. Je participais à un colloque et ce gars là qui était le délégué général, et d'une organisation paritaire puisque le fond de soutien (...) dans une démonstration quand il parlait des scènes, des scènes ouvertes par exemple du festival de la chanson ou des trucs dans ce genre là, il disait « ben écoutez c'est bien. Nous de toute façon, les gens prennent des risques à prendre des artistes qui ne sont pas connus. Donc vous voulez quand même pas en plus qu'on les paie ! Parce qu'ils prennent des risques dans leur salle, ils vont pas en plus les payer... » Alors de toute façon c'est clair hein, si le mec il passe une fois, deux fois, trois fois, et que ça marche et là hop il est parti, et là il n'y aura pas de problème de rémunération, et puis.... Et là le mec il fait ça en public hein, il balance, : « et si ça marche pas il peut se syndiquer quoi ». Donc c'était vraiment l'image de l'artiste qui se syndique, c'est l'artiste qui ne réussit pas. Cette image là elle est extrêmement dure, elle est dure pour le syndicat, elle est dure pour les militants qui sont des gens qui travaillent," (Aimé. Responsable national SFA. Paris. 11-05-2010)

La manifestation de ces écarts sociaux est aussi le fait des groupes mobilisés pour lesquels ces prises de positions, loin d'être l'expression de valeurs fortes, de systèmes de dispositions liées à des expériences spécifiques, apparaissent comme l'expression brutale des intérêts de nantis. L'intervention de Pierre Arditi, et sa critique de la demande excessive de sécurité, n'est pas vécue comme le rappel aux principes, plus ou moins imaginaires ou mythiques, du métier d'artiste et de comédien, mais comme l'expression de l'égoïsme de celui qui a réussi et dont

²²⁹ Le Bar de la Civette sur la place de l'Horloge.

²³⁰ Pour les artistes présents dans le Off, confrontés à la concurrence de plusieurs centaines autres spectacles. Il est impératif de se faire connaître. La parade consiste, pour ces artistes, à circuler dans les axes de circulation les plus fréquentés de la ville et de se faire remarquer par la tenue, le bruit, les sketches proposés, etc. Cette parade peut concerner un comédien seul, isolé et perdu dans la foule, ou une troupe plus conséquente, se déplaçant sur des échasses. La Parade constitue une des manifestations centrales de la violence de la concurrence au sein du théâtre et offre tous les ingrédients pour une analyse misérabiliste.

l'intervention, dans un moment difficile, est une trahison²³¹. Les nantis sont toujours susceptibles d'être dénoncés en raison des revenus qu'ils touchent, des compromissions qu'ils effectuent, des ressources matérielles qu'ils concentrent. En rendant compte de la soirée des Césars 2006 au cours de laquelle des intermittents ont été expulsés, un militant indique que l'animatrice, Valérie Lemerrier, "va toucher 51 000 euros pour animer cette soirée. Tu trouves ça sain ?"²³²

Cette rupture peut être plus ou moins radicale avec certaines fractions ou individus en fonction de multiples facteurs tels que le mode d'inscription dans le champ artistique d'appartenance et les prises de position au moment de la mobilisation. De nombreux militants mobilisés au moment du festival d'Avignon 2003 font ainsi une différence entre Patrice Chéreau et Ariane Mnouchkine. Alors que le premier intervient sur une position proche de celle de la CFDT (le protocole a sauvé l'essentiel) et se fait huer, Ariane Mnouchkine, qui a une position plus mesurée et semble davantage critiquer les formes de lutte qui portent à la division, apparaît moins violemment critiquée. Cette différence de perception est aussi à relier au fait que Patrice Chéreau apparaît davantage comme un professionnel international intégré dans les rapports marchands alors Mnouchkine est encore vécue comme partie prenante du théâtre public, de ses valeurs, l'usage du prénom manifestant cette proximité.

"Oui beaucoup moins violent, parce qu'en fait, elle a pris la parole juste après lui [Chéreau] et elle a eu du mal à dire qu'elle était pas complètement d'accord avec lui. Mais je ne sais pas ce qu'elle a fait Ariane là.... (pensive) Oui. Après, pendant toutes les A.G., elle nous a redit qu'elle avait peur.... En gros elle avait peur que ce soit Gènes à Avignon.

SP : Que ce soit ?

Gènes, enfin au niveau des affrontements. En fait, elle avait peur d'une manière très sensible des événements qui auraient pu avoir lieu, et puis elle voulait jouer quoi..... Mais moi je ne lui en veux pas trop à Ariane.

SP : Vous en voulez plus à Chéreau qu'à Ariane ?

Bah, lui c'est facile. On l'a jamais revu alors comme ça, on a pas discuté avec lui. Non mais au moins Ariane, elle est venue aux A.G. du Off, tout ça..., elle s'est impliquée quand même.... Chéreau il est venu lire son truc et puis." (Françoise. Technicienne. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 23-07-2003)

Pour l'essentiel, les fractions dominantes ont donc progressivement abandonné la mobilisation et réduit leur soutien aux groupes mobilisés. Cet abandon est même le fait d'artistes qui ont pu manifester, à un moment donné, leur accord avec cette lutte. Pour ces derniers, il s'agit parfois, d'échapper à tout étiquetage d'artiste engagé auquel peut être attaché

²³¹ "Il est effectivement triste que Pierre Arditi ait choisi le moment où les bases de notre système d'assurance-chômage sont particulièrement vulnérables pour donner des leçons chargées d'un tel élitisme, et que l'Adami ait trouvé intéressant de les publier." (Jimmy Shuman, "Selon que vous serez puissant ou misérable", *Plateaux*, 167, 4^{ème} trimestre 2001).

²³² Texte diffusé sur la liste de débat de la coordination <http://www.cip-idf.org>, le 28 février 2006, récupéré le 1^{er} mars 2006

"des risques professionnels forts" (Roussel, 2010, 177), même si, dans le cas français, et dans l'espace du théâtre public, ces risques sont plus limités. On retrouve cette même distance chez les cinéastes français qui, tout en abordant des thématiques sociales et revendiquant une certaine forme d'engagement social par leur œuvre, refusent tout engagement partisan (Mariette, 2010). C'est pourquoi, en 2004, Agnès Jaoui, après son intervention au nom des groupes mobilisés, en souligne le caractère exceptionnel et unique.

"Après mon discours aux césars, j'ai été contente de l'ampleur des réactions, mais honnêtement, un tout petit peu dépassée par les événements. J'avais eu beau dire en préambule que je n'étais le porte-parole de personne, vous savez comme moi que les médias amalgament vite. Après la cérémonie, j'ai parlé avec la coordination des intermittents, le comité de suivi, et je leur ai dit : « dans l'intérêt du mouvement et du mien (*sourire*), je ne veux pas être mise en avant »"²³³

C. Les alliances externes difficiles

Les groupes mobilisés recherchent aussi le soutien de groupes extérieurs, à des degrés divers, à leurs espaces professionnels, soit en faisant référence aux grands principes, par un processus classique de montée en généralité (leur combat est alors celui de la défense de la culture), soit en montrant la conjonction des intérêts, ce qui est particulièrement manifeste quand ils s'adressent à des catégories situées aux antipodes de leur univers social comme les commerçants. Ces tentatives sont assez systématiques et connaissent des réussites à la fois temporaires et partielles (ce ne sont pas l'ensemble des publics qui les soutiennent mais certaines fractions de ces derniers) car elles se heurtent à une série de difficultés.

Celles-ci reposent sur certains des traits spécifiques aux professionnels de la culture qui, un peu à la manière des jazzmen de Becker (Becker, 1985), manifestent diverses formes de déviance qui tiennent souvent au style de vie : rythme de vie (la vie "nocturne" des artistes s'oppose à celle "diurne" des non artistes) ; rapport au corps et à la sexualité ; distance à l'égard de certaines normes sociales²³⁴. Ces difficultés s'ancrent principalement dans une série de traits spécifiques aux champs artistiques (et au régime) et à la lutte. Je précise ces deux dimensions en examinant successivement les relations entretenues avec 3 groupes, définis selon des principes hétéronomes : les salariés (1) ; les publics (2) ; les commerçants (3).

1. Les salariés

Les groupes mobilisés font référence, de manière permanente, à la "solidarité interprofessionnelle", se manifestant, pour l'essentiel, par les transferts financiers des salariés du privé vers les deux annexes 8 et 10. Or, sans même évoquer une représentation négative

²³³ Agnès Jaoui, "J'insiste : je ne suis pas une femme politique", *Libération*, 17 mai 2004.

²³⁴ Les artistes font partie des catégories où les taux de fécondité sont faibles. 52 % des comédiens n'ont pas d'enfants contre 21 % chez les cadres (Menger, 1997a).

faisant des intermittents de simples chômeurs indûment indemnisés²³⁵, ils se heurtent au moins deux obstacles.

Les apories de la solidarité interprofessionnelle

Robert Castel souligne qu'avec la croissance du chômage et les transformations démographiques, l'État social glisse d'un système d'assurance des actifs vers les actifs à un système de solidarité où les actifs paient pour les inactifs, ce qui ne va pas sans provoquer des tensions entre les actifs et les "inactifs" ou autres catégories bénéficiant de prestations financées par ces actifs (Castel, 1995).

Sans assimiler les intermittents aux inactifs classiques, leur situation apparaît être un des exemples de ces tensions. En effet, les groupes mobilisés revendiquent leur maintien dans le cadre de la convention d'assurance chômage des salariés du secteur privé et refusent toute perspective de caisse spécifique qui permettrait d'isoler les différents flux les concernant. Or, cette référence au cadre interprofessionnel ne va pas sans poser des difficultés.

Le régime s'apparente au versement d'un revenu (permanent) de complément et non d'un revenu (temporaire) de substitution, distorsion du fonctionnement de l'assurance-chômage dont ne profitent pas les autres catégories de salariés. C'est pourquoi l'importance du déficit n'est pas liée au coût unitaire d'un intermittent mais au fait que la proportion de personnes bénéficiant de prestations par rapport à la masse des intermittents (à un moment donné) est beaucoup plus élevée que dans le régime général (Roigt, Klein, 2002, 54).

Corrélativement, la solidarité interprofessionnelle est d'autant plus problématique qu'elle est à sens unique. Individuellement et collectivement, les intermittents sont structurellement dépendants des prestations des autres actifs. Un tel déséquilibre s'apparente à un conflit de répartition où les artistes ont pu imposer "une modification en trompe-l'œil des conditions de répartition de la valeur ajoutée" (Coulangeon, 2006, 146). C'est d'ailleurs ce qui explique que les dirigeants de l'Unedic utilisent avec succès l'argument de l'équité quand ils soulignent le déséquilibre existant entre le régime de l'intermittence et le régime général

Les salariés du secteur privé peuvent être d'autant plus réticents à soutenir les groupes mobilisés qu'ils constatent que le régime de l'intermittence connaît une évolution inverse à celle du régime général de l'assurance chômage. Alors que ce dernier, durcissant les conditions d'éligibilité, ne permet plus d'aider que la moitié des chômeurs, le régime de l'intermittence, par la combinaison d'une réglementation plus souple (au moins jusqu'en 2003)

²³⁵ "Il faut commencer par toucher les gens avec ce qui les concerne, c'est comme ça que tu vas mobiliser les gens. Si tu les emmènes tout de suite sur des thèmes qui ne les touchent pas concrètement (ils diront) : « les intermittents du spectacle n'ont qu'à aller travailler à l'usine comme tout le monde » ou bien : « les fonctionnaires, tous feignants, ils ne pensent qu'à faire grève »" (Gilles Durand, in Piotet, 2009, cité p. 43)

et des usages convergents des différents membres des champs artistiques, conduit à une croissance considérable des bénéficiaires.

Peut-on défendre la flexibilité généralisée ?

Le second décalage concerne les objectifs de la lutte. Les salariés se mobilisent pour les salaires, l'emploi, le temps de travail et les conditions de travail (Brochard, 2005, 103) ainsi que pour le respect des règles définies par les conventions collectives, alors que la mobilisation autour du régime de l'intermittence vise prioritairement au maintien d'un régime juridique d'emploi, quel qu'en soit le prix.

Si on exclut les groupes les plus professionnalisés, relevant d'une série d'institutions et d'entreprises, les groupes mobilisés ignorent ce type de revendications. Un tel décalage avec les autres salariés est particulièrement manifeste dans le rapport à la flexibilisation de l'organisation du travail. Alors qu'une grande partie des mobilisations des salariés vise à lutter contre (ou à limiter et encadrer) sa généralisation, les intermittents se retrouvent dans la situation de défendre un régime qui, sans l'organiser, constitue le socle sur lequel se généralise une "hyperflexibilité fonctionnelle" (Menger) au prix d'une généralisation de la précarité. Plus encore, les groupes les plus radicaux manifestent pour le moins un rapport ambivalent avec les phénomènes de flexibilité et précarité.

"La précarité peut être préférée à l'enfermement, à l'emploi assujéti, et l'intermittence à la routine, voire à la soumission. Dans une certaine mesure, les libéraux ont raison de dire que la prise de risque (lorsqu'elle a un sens) est une valeur morale. Et la flexibilité peut apparaître comme une réponse du capitalisme à l'aspiration des générations de l'État providence à une vie échappant aux disciplines industrielles ou bourgeoises. La tradition du nomadisme ouvrier est ancienne. Elle est tactique de fuite dans des conditions données, choix relatif, tout comme le salariat peut-être attractif face à l'esclavage notamment domestique. Le désir d'autonomie compense, pour certains, la perte de sécurité et de solidarité. Et la mobilité est dans une certaine mesure, une joie. Les nostalgiques du plein-emploi devraient s'en souvenir. Cela dit, une forme de contrainte succède à une autre, la précarité assujétit aussi, sous la forme de l'adaptabilité forcée, d'une mise en mouvement remettant sans cesse en cause la place de chacun l'empêchant de penser sa vie dans la durée." (Guilloteau, Marange, 2006, 243)

Cet écart est particulièrement net avec un groupe pourtant proche, sous de nombreux rapports : celui des enseignants. Une grande partie des luttes de ces derniers ou des critiques portées à l'encontre des politiques scolaires concernent la précarité d'une partie importante des personnels de l'enseignement et le développement de la flexibilité de l'organisation de l'enseignement. Or, si les intermittents et les enseignants mobilisés dénoncent le "même ennemi", la "même politique", cette proximité idéologique (des plus militants des deux catégories) recouvre des différences très importantes dans le rapport à l'emploi. Pour les enseignants, il s'agit de rester dans la logique de la fonction publique (titularisation de tous les précaires, réduction de la flexibilité illustrée par les nominations sur plusieurs établissements, refus de la bivalence) alors que les groupes mobilisés acceptent et valorisent la polyvalence de

leurs tâches, la perspective de la permanence (sous CDI) étant irréaliste ou, plus précisément, ne pouvant se faire qu'à la condition de l'expulsion d'une grande majorité d'entre eux. En conséquence, on constate des attitudes parfois quasi schizophréniques de syndicalistes enseignants qui viennent soutenir les mobilisations d'intermittents dont certaines des principales revendications sont à l'opposé de celles qu'ils défendent dans leur milieu professionnel.

Des mobilisations désynchronisées

La distance entretenue par les groupes mobilisés avec les autres catégories d'actifs apparaît par la désynchronisation des luttes et l'absence, si on excepte les plus militants, des groupes mobilisés dans les luttes des salariés

Un premier type de désynchronisation repose sur une grande distance sociale entre les intermittents mobilisés et les actifs en lutte. C'est particulièrement le cas à l'été 1992 et à l'automne 1996 quand les mobilisations d'intermittents interviennent en même temps que se déroulent des grèves de camionneurs. D'une part, disposant d'une ressource décisive par leur capacité à bloquer l'activité économique de la France, les camionneurs (salariés et/ou "petits patrons") montrent une capacité d'action bien supérieure à celle des intermittents. Mais, d'autre part, en raison d'une distance sociale reposant sur une diversité de dimensions économiques, sociales et culturelles, la coordination des luttes est inexistante.

Le second type de désynchronisation concerne les luttes de groupes pourtant proches mais qui interviennent au moment où le régime ne fait l'objet d'aucun conflit. Les grandes grèves de l'automne 1995 sont totalement ignorées par les intermittents, absence d'autant plus significative que 1995 est souvent perçu comme un moment décisif d'émergence du "mouvement social" (Mauger, 2003). En 2003, on constate la même désynchronisation temporelle, même si elle est plus réduite. La mobilisation autour du régime de l'intermittence ne démarre véritablement, malgré les journées de mobilisation des mois précédents (journée nationale de lutte organisée par la FNSAC, le 25 février 2003), que le 26 juin, jour de la signature du protocole réformant le régime, alors que les mobilisations autour du régime des retraites des fonctionnaires et de la politique scolaire viennent de se terminer sur des échecs stratégiques. Certes, les plus politisés ou les plus syndiqués des intermittents participent à ces mobilisations, comme les plus politisés des enseignants s'associent, dans différents cadres, aux mobilisations d'intermittents (le SNES est présent, en Avignon et avec ses banderoles, au cours de la grande manifestation du 8 juillet 2003, le poids des enseignants dans le public d'Avignon pouvant permettre une telle présence ; certains se retrouvent ainsi dans les

coordinations locales au cours de l'été et de l'automne 2003), mais cela ne concerne que des fractions extrêmement minoritaires.

2. A la recherche d'un public perdu

La recherche du soutien du-des public-s constitue une constante stratégique des groupes mobilisés. Mais ce dernier se révèle incertain, insaisissable, difficilement mesurable et à la merci d'incidents, de déclarations malheureuses (Champagne, 1990b).

Comment et où s'adresser aux publics ?

Dans les activités du spectacle vivant, les groupes mobilisés disposent, en premier lieu, de la capacité de s'adresser directement aux publics rassemblés au moment des spectacles, que ce soit au début ou en fin de spectacle. Ce public est alors "captif" et l'intervention s'inscrit dans le dispositif frontal qui caractérise le dispositif théâtral (Document 3, ci-dessous).

Document 3. Déclaration de 1992 au festival d'Avignon.

"Aujourd'hui, nous les artistes et techniciens professionnels du spectacle, connaissons de graves problèmes avec le Conseil National du Patronat Français. De plus, nous sommes mal défendus par le gouvernement et par notre ministère de la Culture.

On s'en prend en effet à notre système d'indemnisation du chômage qui garantit pour une grande majorité d'entre nous notre maintien dans le métier que nous avons choisi.

Il n'y a presque plus d'emplois permanents dans le monde du spectacle. Nous vivons tous grâce à des contrats à durée limitée et de plus en plus souvent et de plus en plus courts.

Si on laisse de cette manière remettre en cause notre système d'indemnités d'intermittents du spectacle, beaucoup d'entre nous devront abandonner la profession.

La façon dont on veut réviser cet acquis social est insultante et, telle que, inacceptable et dangereuse.

C'est de notre existence, de notre dignité et de notre survie qu'il s'agit. Afin de vous offrir, à vous, comme ce soir, des spectacles que nous espérons de qualité et dignes de votre attente.

Merci de nous avoir écoutés.

Et merci d'être venus."²³⁶

Ces groupes peuvent, en second lieu, reprendre les procédés plus classiques utilisés par les diverses mobilisations et qui visent alors des publics plus indéfinis : distributions de tracts, textes dans la presse, participation à diverses émissions et journaux télévisés, etc.

Enfin, ils interviennent dans quelques émissions de télévision afin de s'adresser, pour un temps très court, à une vaste audience inconnue et dont il est impossible de mesurer les réactions. Cela peut-être en interrompant une émission de télévision ou en étant intégré dans son déroulé comme à l'occasion des soirées professionnelles (Document 4, ci-dessous)

²³⁶ Texte intégral de la déclaration de soutien à la lutte des intermittents lue à la fin des représentations de tous les spectacles du *In* – Festival d'Avignon, été 1992.

Document 4. Intervention d'un membre du SFA au cours des Molières 2003 (extrait)

"Bonsoir.

Je suis probablement le seul qui aurait préféré ne pas être sur ce plateau ce soir, ou plus exactement j'aurais adoré y être pour d'autres raisons.

Bonsoir Monsieur le Ministre, bonsoir Monsieur le Maire, bonsoir à tous.

Je suis chargé par la profession de vous apporter un message d'inquiétude concernant nos problèmes.

Non, rassurez-vous, Monsieur le Ministre, si vous le permettez, je ne m'adresse pas à vous ce soir ! Il y a un soupir de soulagement de la part de M. le Ministre ! Voyez, on ne peut plus sortir en ce moment !

Non. Je ne m'adresserai même pas à la salle, ils connaissent parfaitement le problème. Mais je voudrais m'adresser aux téléspectateurs.

Oui, à vous qui regardez France 2, qui donc vous intéressez au théâtre. (...)"²³⁷

Informier et inscrire sur l'agenda politique

En s'adressant à ces publics, les groupes mobilisés visent plusieurs objectifs.

D'une part, il s'agit d'informer les publics des raisons des mobilisations, des plus spécifiques (le maintien des professionnels concernés dans leur activité) aux plus générales (la défense de la culture et de l'art) en les appelant, plus ou moins explicitement, à participer aux différentes luttes en cours.

D'autre part, il s'agit de renforcer les groupes mobilisés en démontrant le soutien qu'ils reçoivent. Ce soutien peut se manifester par la signature de pétitions, les applaudissements à la fin de l'intervention d'un militant au moment d'un spectacle, la participation à des manifestations organisées par ces groupes. La manifestation du 8 juillet 2003, à Avignon, rassemble plusieurs milliers de personnes, comprenant des professionnels du Off et du In et probablement, mais dans une proportion impossible à définir, des fractions d'un public encore présent dans un festival dont l'annulation n'est pas encore décidée.

Enfin, il s'agit d'inscrire la question de l'intermittence sur l'agenda politique, les diverses interventions en direction du public pouvant susciter un intérêt, des questionnements de ces publics, auxquels les politiques devront répondre.

Une contrainte différenciée : les positions des organisateurs

Les positions et prises de position des organisateurs, producteurs, diffuseurs constituent une des contraintes essentielles qui varie en fonction des champs de production.

Dans de nombreux espaces marchands, les entrepreneurs acceptent difficilement les interventions des groupes mobilisés. Le filtrage traditionnel, par des entreprises de sécurité, à l'entrée des concerts et l'appel éventuel aux forces de l'ordre limitent les possibilités d'action ; à l'été 2003, des groupes d'intermittents veulent intervenir au cours d'un concert de Johnny

²³⁷ Début de l'interpellation de Jean-Paul Tribout (SFA), le soir des Molières 2003 (12 mai 2003). Liste de distribution du SFAI Rhône-Alpes, récupéré 19 mai 2003.

Hallyday mais sont refoulés par les forces de l'ordre. En revanche, les entreprises de spectacle peuvent plus difficilement interdire à un chanteur d'exprimer son soutien au début de son concert ou entre deux chansons.

Au sein du spectacle vivant (non marchand) comme le théâtre public, les organisateurs montrent une plus grande disponibilité et permettent la présence et l'intervention des groupes mobilisés. En 2003, au moment des Nuits de Fourvière (Lyon), alors que la tension monte, leur présence est institutionnalisée. Ils disposent d'un stand à l'entrée qu'on ne peut manquer de voir. Ils distribuent un tract et un militant intervient au début du spectacle. En revanche, dès que les spectacles sont perturbés, annulés ou menacés de l'être, ce soutien disparaît. En 1992, devant les dangers que recèlent, à ses yeux, les projets de blocage des spectacles et d'occupation des théâtres par des groupes mobilisés, le directeur (Alain Crombecque) décide de fermer tous les lieux du festival officiel d'Avignon pour la soirée du 17 juillet. En 2003, son successeur (Bernard Faivre d'Arcier) prend une décision plus radicale.

L'hétérogénéité des publics

La difficulté essentielle à laquelle se heurtent les groupes mobilisés concerne l'hétérogénéité des publics ainsi que le caractère temporaire, fragile, court, de leur constitution (éventuelle) comme une communauté partageant la même expérience esthétique et sociale²³⁸.

Les groupes mobilisés sont souvent confrontés à des réactions contrastées des publics, l'expérience pouvant se révéler rude quand les militants s'adressent à ces derniers, en face à face, dans les lieux des spectacles et rompent avec des systèmes d'attentes pré-constituées.

"Quand on a fait l'ouverture de saison, au Théâtre des Deux Rives [le principal théâtre de Rouen].. on avait expliqué... on était quand même en septembre 2003.... des abonnés en face de nous... et quand on dit : « Et bien voilà, la saison pourrait peut-être être modifiée, en tous cas, perturbée », il y en a qui nous ont vraiment insulté quoi, qui nous ont insulté parce que un artiste pour eux.... il est là pour faire le guignol quoi « et moi j'ai payé mon abonnement et tu dois faire le guignol ». Ben ça marche pas comme ça. On leur a dit qu'effectivement... on était des travailleurs comme les autres et qu'on avait le droit de grève, ce qui n'a pas été énormément utilisé." (Céleste. Chorégraphe. Coordination de Rouen. Rouen. 15-06-2005)

Le 18 juin 2003, au moment de *Prométhée Enchaîné* (Nuits de Fourvière de Lyon), l'intervention de la militante provoque de fortes tensions au sein du public rassemblé. Une partie applaudit quand une autre multiplie les quolibets, chante par dérision *L'Internationale*²³⁹, et la troisième attend patiemment que le spectacle commence. Dans ces cas, les militants s'appuient sur une autorité reconnue. En 1996, à Nantes, au moment d'un concert dont il assure la direction, Yehudi Menuhin donne son accord pour qu'un représentant

²³⁸ Voir par exemple Revault d'Allonnes et alii, 2002.

²³⁹ Pour l'essentiel, ce groupe est composé de spectateurs dont les sièges ont été réservés par une entreprise, aux meilleures places, au centre de l'amphithéâtre, le caractère massif de leur refus en devenant alors d'autant plus visible et audible.

syndical intervienne. Face aux sifflets du public, le chef intervient et menace de ne pas diriger l'ensemble si les spectateurs n'arrêtent pas leurs protestations²⁴⁰.

Pour comprendre ces difficultés, il faudrait disposer d'une véritable sociologie comparative et située des publics du spectacle vivant²⁴¹. On peut ainsi faire l'hypothèse qu'il existe une série de facteurs qui font des spectateurs du théâtre public des groupes beaucoup plus proches des groupes mobilisés que ceux relevant de la musique classique.

D'une part, ces publics, qui relèvent, le plus souvent, des secteurs publics et appartiennent aux catégories intellectuelles dotées d'un fort capital scolaire (les enseignants en constituant le cœur), manifestent une proximité multiforme avec les membres du théâtre public. Socialement de nombreux membres du théâtre public sont issus des catégories qui sont grandes consommatrices de culture et de théâtre. Professionnellement beaucoup des membres du théâtre public travaillent avec des institutions de l'enseignement, de l'enseignement. Affectivement, les couples constitués d'un(e) intermittent(te) et d'un(e) fonctionnaire (enseignant-e) sont assez fréquents. D'autre part, ces catégories de publics sont aussi, pour de multiples raisons, les plus disposés à partager une même conception du théâtre en tant qu'art politique. On peut ainsi distinguer les spectateurs du festival d'Aix-en-Provence (qui manifestent une absence totale de solidarité avec les groupes mobilisés) de ceux du Festival d'Avignon dont certains manifestent des formes diverses d'engagement et d'intérêt citoyen (voir Fabiani, 2008).

Mais, il ne faut pas exagérer le caractère systématique du soutien des publics du théâtre. Sans considérer ceux du théâtre privé sur lesquels on dispose de peu de recherches empiriques, il ne faut pas "idéaliser" ceux du théâtre public. Le 17 juillet 1992, le soir de l'annulation de l'ensemble des spectacles du *In*, sur la place située devant le Palais des Papes, des débats très violents opposent les professionnels entre eux mais aussi les professionnels mobilisés avec de très nombreux spectateurs, principalement ceux de la Cour d'Honneur auxquels on vient d'annoncer cette décision. Pour beaucoup de ces derniers, venant spécialement de la région (et parfois après un long trajet en voiture) et dont la tenue comme les commentaires montrent que ce spectacle est vécu non pas comme une simple représentation théâtrale mais comme une soirée festive (en famille ou entre amis) et qui y ont engagé de multiples attentes, cette annulation apparaît comme un scandale. Ils retournent leur indignation contre les groupes mobilisés. De violentes discussions éclatent et les

²⁴⁰ *Libération*, 18 décembre 1996.

²⁴¹ On peut en effet remarquer que les publics du cinéma ne sont jamais directement sollicités : pas d'interventions à l'entrée des cinémas ni de distribution de tracts.

affrontements physiques sont parfois évités de justesse. C'est d'ailleurs pour éviter ce type de conflits que, à Lyon, les groupes mobilisés qui occupent, en décembre 1996, la grande salle du TNP, ne bloquent pas les répétitions d'un spectacle et quittent le théâtre la veille de la première.

Si le public des spectacles existe (parfois) comme entité collective au moment des représentations et peut manifester son soutien ou sa critique, il est en permanence menacé de se défaire une fois le spectacle terminé, même si cette dilution apparaît moins rapide au moment des festivals. Ces derniers, temps de repos et de suspension des rythmes sociaux, accentuent la propension des groupes à débattre à la fin du spectacle, et les bars ouverts tard dans la nuit permettent que ce public ne se disperse pas immédiatement. Au moment de la crise de l'été 2003, on constate ainsi la constitution de petits groupes qui s'auto-instituent représentants du public. Mais ils disparaissent rapidement car probablement trop dépendants de l'éclatement spatial de leurs membres.

Des espaces locaux offrent un cadre plus stable. A Rouen, un petit groupe de personnes constitue, à l'automne 2003, une association qui vise à rassembler le public dans sa diversité afin de manifester sa révolte face aux "menaces qui pèsent sur l'art, la culture et la démocratie" et de proposer "aux citoyens un espace de réflexion, d'expression et d'action face aux défis politiques, économiques et sociaux que nous pose l'évolution du monde" (Document 5, p. 155).

Document 5. Appel de *Place Publique*.

"Artistes, Techniciens, Professionnels du spectacle vivant, de l'audiovisuel, du cinéma, Ouvriers, Artisans, Journalistes, Fonctionnaires, Travailleurs sociaux, Ecrivains, Personnels de service, Juristes, Retraités, Elus, Employés, Architectes, Demandeurs d'emploi, Médecins, Bénévoles, Chercheurs, Agriculteurs, Syndicalistes, Philosophes, Militants associatifs.

Nous sommes des citoyens révoltés devant les menaces qui pèsent sur l'art, la culture et la démocratie.

Samedi 6 décembre 2003 en créant l'Association Place Publique, nous voulons affirmer et défendre le rôle essentiel dans nos vies de l'art et de la culture, notamment, du spectacle vivant.

Proposer, aux citoyens un espace de réflexion, d'expression et d'action face aux défis politiques, économiques et sociaux que nous pose l'évolution du monde."

Mais cette association, dont les réunions ont lieu dans un théâtre d'une commune de gauche de la banlieue rouennaise, dirigé par un directeur longtemps impliqué dans les mobilisations d'intermittents, ne rassemble vite que des professionnels et/ou des personnes engagées dans les conflits internes aux espaces politiques et culturels. La présidente est une enseignante à la retraite, ayant exercé diverses responsabilités dans les services de l'action culturelle de

l'inspection académique de la Seine-Maritime et dans d'autres organismes publics et parapublics du secteur de la culture. Son conjoint est un sociologue spécialisé dans le domaine de la culture. Ils sont tous les deux impliqués, depuis de longues années, dans les réseaux culturels locaux. Il leur arrive de participer aux AG de la coordination locale. On peut repérer cette diversité des engagements et des positions chez de nombreux autres membres du noyau qui constitue l'essentiel de cette association. Un de ses membres est un universitaire, membre d'une organisation d'extrême gauche, dirigeant des luttes syndicales, assistant régulièrement aux AG de cette même coordination locale. Cette association, qui ne représente rapidement plus qu'elle-même, manifeste ainsi une proximité croissante à l'égard des préoccupations des professionnels et des groupes les plus mobilisés contre la réforme du régime. Au moment de la venue de la commission Latarjet à Rouen (2 février 2004), c'est sa présidente qui, interpellant les membres de la commission, explique les raisons de leur boycott par plusieurs professionnels locaux que cette commission souhaite entendre.

3. La conjonction temporaire des intérêts avec les commerçants

Quelle que soit l'intensité des échanges matériels et financiers entre les champs artistiques et marchands (élevée dans le cas des arts plastiques, beaucoup plus faible dans le cas du spectacle vivant), leurs principes fondateurs et légitimes restent traditionnellement étrangers l'un à l'autre, le désintérêt économique constituant une des dimensions centrales de la légitimité artistique (Bourdieu, 1992). Les commerçants constituent, aux yeux de nombreux artistes, une des incarnations les plus négatives de cet univers marchand et ceux-ci sont d'ailleurs d'autant plus éloignés des univers de la culture savante que certaines de leurs pratiques culturelles les en éloignent ; même si leur sous-représentation est minime, ils composent ainsi un des groupes les plus étrangers au théâtre (Guy, Mironer, 1988 ; Ethis, 2002). Pourtant, les différentes mobilisations sont l'occasion d'une rencontre (ou d'une tentative de rencontre) entre les représentants des commerçants et des groupes mobilisés.

Ces derniers, tentant de diversifier leurs soutiens et/ou de limiter le nombre de leurs adversaires irréductibles, insistent sur la proximité de leurs intérêts respectifs. Ils reprennent alors certaines thèses qui insistent sur la rentabilité économique de l'investissement public dans la culture. Ces dernières, s'appuyant sur le modèle du multiplicateur keynésien selon lequel un volume déterminé d'investissement public produit une vague de revenus supérieure à ce volume initial, constituent une des justifications centrales à la généralisation des politiques culturelles et au développement des festivals. Elles soutiennent que les politiques culturelles publiques, en développant l'activité artistique, attirent des populations nouvelles

disposant d'un pouvoir d'achat important qui profite aux commerçants, aux salariés supplémentaires embauchés, aux collectivités publiques bénéficiant de rentrées fiscales supplémentaires. Cette activité artistique a aussi des effets d'image et de communication qui induisent des retombées politiques mais aussi économiques.

Les groupes mobilisés tentent donc de gagner le soutien (au moins la neutralité) des commerçants en soulignant l'importance de la contribution des intermittents à leur activité en raison du caractère central du régime dans l'activité de production artistique. Ils ne font pas appel à de grands principes liés à la définition des politiques culturelles ni même à des arguments moraux et sociaux relatifs à la situation de groupes condamnés à une plus grande précarité, mais simplement aux intérêts particuliers de ces commerçants (Document 6 - ci-dessous).

Dans les manifestations de l'été 2003 qui remontent l'axe principal et commerçant de la ville d'Avignon, les manifestants proclament souvent : "Les commerçants avec nous". Ces groupes mobilisés voient d'ailleurs dans les protestations des commerçants faisant suite à l'annulation du festival d'Avignon, et qui se plaignent de la baisse de leur chiffre d'affaire, la confirmation de la thèse relative à leur poids économique.

Document 6. Tract du RAT Rouen en 2003

"Mesdames, messieurs les commerçants

Certains d'entre vous s'inquiètent à raison des perturbations que nous organisons sur l'Armada de Rouen²⁴². Nous sommes conscients des désagréments que cela peut vous occasionner. Mais vous savez que nos métiers sont menacés et que par notre activité, nous aidons à la renommée de notre région et à son essor économique par les spectacles que nous créons.

Que l'on supprime les musiciens qui jouent dans vos établissements, que l'on supprime les techniciens du son et de la lumière, que l'on supprime les artistes qui dessinent les affiches et les logos ; et vous en serez, vous et vos clients les premiers pénalisés. C'est de cela dont il s'agit aujourd'hui.

La culture est en danger, il faut nous aider à la sauver, nous avons tous à y gagner.

Merci de votre soutien.

1^{er} juillet 2003. Rouen Artistes et techniciens"

Il arrive que les représentants des commerçants reprennent cette même argumentation économique pour appeler au maintien de l'activité artistique, donc à l'accord entre les parties en conflit. A la mi juin 2004, au moment où se profilent les festivals de l'été (avec une possible réitération des conflits de l'année précédente et donc d'une nouvelle annulation de certains festivals) les coordinations se réunissent en coordination nationale en Avignon. A

²⁴² L'Armada désigne le rassemblement à Rouen, tous les 4 ans, de nombreux bateaux anciens qui se rassemblent sur les quais de cette ville après avoir remonté la Seine. Cette manifestation rassemble plusieurs centaines de milliers de personnes. Elle constitue donc un enjeu économique très important.

cette occasion, elles organisent, le 19 juin, dans un lieu central du festival d'Avignon (l'Hospice Saint-Louis, où est installée la direction du festival) une rencontre entre différents responsables locaux : les deux co-directeurs du festival qui viennent d'être nommés ; les représentant du maire (de droite) et du président du conseil général (de gauche) ; les responsables des deux associations du Off Avignon ; le responsable des associations de commerçants de la ville. Ce dernier débute son intervention en reconnaissant que les commerçants passent pour être intéressés par l'argent (ce qui provoque des rires au sein du public présent) comme, dit-il, les intermittents le sont par leur feuille de salaires. Il indique qu'il n'est là "ni pour soutenir les intermittents, ni pour les condamner". Les commerçants souhaitent que le festival ait lieu et ils sont prêts à demander à Mme le maire qu'elle pèse sur la situation. En effet, il indique que les retombées économiques du festival sont estimées à 40 millions d'euros. La crise dramatique en 2003 leur a fait prendre conscience que la culture et l'économie sont liées. En faisant ainsi allusion aux retombées économiques de la culture, ce responsable valorise le festival et la place des intermittents en les confortant dans leurs croyances sur les retombées économiques. Il intervient aussi en se conformant à la représentation que les artistes ont des commerçants, sans faire référence à des enjeux artistiques, ni à des principes de solidarité, mais en mettant en évidence la conjonction de leurs intérêts matériels et économiques.

Mais, ces thèses sur la rentabilité de la culture peuvent être utilisées contre les groupes mobilisés en soulignant les risques que leur action fait courir à l'activité économique. Les commerçants sont alors fondés à s'engager contre les intermittents mobilisés, non pas sur la base de leurs convictions politiques mais au nom de leurs intérêts particuliers et de l'intérêt général des collectivités publiques dont ils relèvent. En 2003, la mairie d'Avignon déclare que, versant 1,5 million d'euros au festival, elle ne peut accepter « que les acteurs économiques, touristiques, les commerçants, les hôteliers, les saisonniers puissent être les premières victimes d'un mouvement qui choisirait la politique du pire »²⁴³. A la suite des annulations de l'été 2003, des associations de commerçants de plusieurs villes ont même porté plainte contre les intermittents en raison des pertes financières générées par ces annulations. En mai 2004, alors que les coordinations menacent de perturber le festival de Cannes, sous la direction du député-maire UMP (M Brochand) les commerçants manifestent, précédés par la

²⁴³ Nicole Vulser, "Les festivals, une manne financière menacée", *Le Monde*, 2 juillet 2003.

fanfare municipale, pour soutenir le festival et condamner, par anticipation, d'éventuelles perturbations²⁴⁴.

Pour les groupes mobilisés l'alliance avec les commerçants apparaît donc fragile car l'argumentation économique qui la sous-tend est réversible. Elle peut aussi conduire les commerçants à les soutenir comme à les condamner. Elle est aussi d'autant plus fragile que les thèses sur la rentabilité économique reposent sur des bases empiriques et théoriques incertaines (Benhamou, 1996). On notera d'ailleurs que l'annulation du festival d'Avignon ne semble pas avoir eu l'impact prévu ou proclamé. En 2004, *Le Figaro* publie en article selon lequel les commerçants d'Avignon ont peu souffert de l'annulation du festival en 2003 ; une vingtaine d'entre eux a sollicité l'aide de la mairie. La journaliste souligne que la ville concentrant un patrimoine reconnu, des musées et de "bonnes tables", les différents agents économiques sont relativement indépendants du seul festival²⁴⁵.

CONCLUSION

La volonté stratégique d'unifier le groupe des intermittents se heurte à une série d'obstacles qui tiennent à la diversité des champs de production et des métiers faisant usage de ce mode d'emploi. Il ne s'agit pas seulement du fait que différents groupes de professionnels ne partagent pas les mêmes conventions esthétiques et techniques ou n'ont pas l'expérience d'un travail en commun sur les mêmes lieux d'activité. Il existe aussi des divergences d'intérêts entre certains des groupes plus ou moins professionnalisés, les groupes mobilisés et les professionnels peu (ou moins) intégrés. Les techniciens fortement professionnalisés et intégrés refusent les projets portés par les groupes mobilisés qui manifestent une logique égalitariste et un refus d'instaurer des barrières à l'entrée. Si le refus du SNTPCT est le plus explicite, on retrouve la même position au sein de certains syndicats de techniciens de la FNSAC, mais plus euphémisée par les exigences de la solidarité fédérale. La catégorie d'intermittent rassemble des "sous-groupes" et des individus qui relèvent d'une même forme

²⁴⁴ "La mairie de Cannes tente de juguler la grogne de ses administrés, sans déclarer la guerre ouverte aux manifestants : *«L'organisation de cette manifestation est une démarche spontanée de la part des restaurateurs et des hôteliers, explique un conseiller du maire, Bernard Brochant (UMP). Des milliers de familles vivent grâce aux retombées directes et indirectes du festival, qui s'élèvent à plus de 120 millions d'euros. On manifesterait pour que le festival ne soit pas annulé, ni bloqué ou perturbé.»*" (Bruno Masi, "Avis d'orage sur le festival de Cannes", *Libération*, 11 mai 2004).

²⁴⁵ "Une tendance que corrobore une étude lancée à Avignon et qui porte sur l'encaissement de la TVA durant l'été 2003. Il se situe, à quelques euros près, au même niveau qu'en 2002. Autrement dit, il n'y aurait pas eu de manque à gagner pour les commerçants, malgré l'annulation du festival qui, rappelons-le, réunit, selon les estimations, 50 000 spectateurs pour 110 000 places vendues, tandis que l'on compte 500 000 entrées au Palais des papes pendant la période estivale. Avignon vit donc aussi grâce à son patrimoine, la beauté du Vaucluse, ses musées et ses très bonnes tables..." (Armelle Héliot, "Le paradoxe d'Avignon", *Le Figaro*, 6 mai 2004).

d'emploi mais qui se trouvent inscrits dans des espaces professionnels et des métiers très différents, voire opposés, et qui disposent de degrés de reconnaissance et de légitimité radicalement différents. Il est alors difficile de considérer cette catégorie comme une profession ou un "groupe professionnel", tel que le définit Dubar (2003) c'est-à-dire "un ensemble flou, segmenté, en constante évolution, regroupant des personnes exerçant une activité ayant le même nom, doté d'une visibilité sociale et d'une légitimité politique suffisantes, sur une période significative" (Dubar, 2003, 51). Si on considère une série de variables (champs de productions relevant de plusieurs modes de régulation économique et politique ; division du travail ; foisonnement des métiers ; degré d'intégration dans ces champs et de reconnaissance par les pairs ; etc.) on aboutit alors à dessiner une extrême diversité de situations. Ce sont les auteurs de l'étude commandée par la coordination parisienne qui, assez paradoxalement compte tenu du projet politique sous-jacent à leur recherche, poussent à son maximum la description de cette dislocation en soulignant que de multiples facteurs "empêchent toute réduction possible à une figure unique de l'intermittent et de l'entreprise culturelle." (Corsani, Lazzarato, 2005, 3) et reprennent à leur compte la position d'un intermittent niant toute possibilité de régularité car ces mondes ne seraient composés que de cas particuliers irréductibles aux uns aux autres.

Dans le cadre de ce travail, je privilégie l'analyse des divisions internes les plus liées à l'enjeu de l'intermittence. Mais il faudrait pouvoir développer le poids des clivages et des tensions internes qui constituent une dimension importante du cadre général dans lequel agissent les groupes mobilisés. Il existe une concurrence artistique permanente qui fonde une véritable violence symbolique entre les acteurs et les groupes. La concurrence est aussi économique ; la gestion et la répartition des droits d'auteur et des droits voisins donnent lieu, actuellement, à une série de conflits larvés auxquels participent les sociétés d'auteurs (SACEM, SACD), les sociétés gérants les droits voisins (SPEDIDAM, ADAMI) et les syndicats d'artistes, notamment ceux de la FNSAC (SNAM, SFA)²⁴⁶. Dans le cadre d'une économie administrée, un des principaux enjeux concerne l'occupation des postes de direction des institutions qui permettent l'accès à des ressources financières et en personnels dont l'importance est sans commune mesure avec celles disponibles quand on reste dans le cadre

²⁴⁶. Ces conflits entremêlent des enjeux financiers importants avec la multiplication des supports de la production artistiques et des canaux de diffusion avec des conflits organisationnels d'autant plus significatifs qu'ils opposent des syndicats (SNAM et SFA) à des organismes qu'ils ont fondés mais aussi les syndicats entre eux. En 2001, un texte du 16^{ème} congrès du SNAM fait référence à un conflit entre l'ADAMI et la SPEDIDAM et conclut : "Si nous en arrivions là, nous aboutirions à un conflit ouvert entre le SNAM et le SFA. Nous ne pouvons l'imaginer. Pour ces raisons, le SNAM demande à la fédération de garantir les conditions d'un débat entre le SFA et le SNAM afin de trouver une issue favorable à nos organisations syndicales et aux professionnels que nous représentons." (*L'artiste musicien*, bulletin du SNAM et du SAMUP, n° 135, 1^{er} trimestre 2001).

d'une compagnie indépendante. La plupart de ces conflits restent confinés à des espaces professionnels restreints et quand ils atteignent le champ médiatique, ils sont déjà très euphémisés. Il est difficile, pour le sociologue, d'appréhender le niveau de cruauté et de brutalité qui caractérisent ces conflits et qui constituent pourtant une des composantes structurelles des champs artistiques²⁴⁷.

Les groupes mobilisés sont aussi confrontés à l'effondrement du soutien des élites artistiques. Jusque vers la fin des années 1980, ces dernières soutiennent les mobilisations, le plus souvent organisées par la FNSAC. Mais depuis cette période, ce soutien est allé en se diluant et se réduisant. Les groupes mobilisés doivent aussi essayer de construire des alliances, avec des groupes extérieurs aux mondes des professionnels de l'art et de la culture qui se révèlent le plus souvent fragiles soit parce que, dans le cas des commerçants, elle ne peut compenser l'irréductible écart des valeurs, soit parce que, dans le cas des publics, ce sont des groupes hétérogènes, jamais véritablement constitués, extrêmement labiles, et dont les représentants auto-proclamés ne représentent rien.

C'est cette situation de faiblesse relative qui explique que l'État occupe une place stratégique dans la lutte.

²⁴⁷ Il est parfois possible de les appréhender, si on exclut les rumeurs, dans le cadre de relations interpersonnelles avec des cadres dirigeants du ministère (mais cela implique déjà un certain niveau de confiance) ou alors quand ils interviennent dans les espaces locaux dans lesquels le chercheur est très présent. Mais même dans ce cadre, il est difficile de sortir du cadre des discussions informelles, des rumeurs plus ou moins fondées.

Chapitre 3. Agir avec et contre l'État

La politisation de la lutte repose, en premier lieu, sur les caractéristiques de l'État dans une production artistique administrée (neutralisation des exigences du marché ; organisation de la carrière de nombreux professionnels ; surveillance des exigences particulières des collectivités locales)²⁴⁸. Il existe donc, dans les conditions actuelles de production dans cette économie, une véritable demande d'État en rupture avec la longue défiance des artistes à l'égard de ce dernier²⁴⁹. Cette demande d'État s'appuie sur la capacité de ce dernier à permettre la constitution d'espaces relativement autonomes par rapport aux contraintes du marché, des champs politiques locaux (Proust, 2006a)²⁵⁰ et, de manière plus actuelle, de l'Europe et de ses politiques dénoncées comme libérales ou développant des orientations menaçant les professionnels des champs artistiques²⁵¹. Cette dernière critique trouve d'ailleurs une justification supplémentaire dans le fait que le régime de l'intermittence apparaît menacé par les projets de libéralisation du marché du travail que promeuvent les responsables européens pour lesquels ce régime apparaît comme une hérésie.

Dans ces champs, l'autonomie n'est considérée possible que grâce à l'intervention de l'État. Plus il y a autonomie, plus il y a de demande d'État ; il n'y a ici nulle contradiction. La politisation ne conduit pas les professionnels de l'art à se battre contre l'État. Ils luttent avant tout contre des orientations politiques et leurs traductions en prises de positions publiques, décrets, lois. On peut même considérer qu'ils opposent le "bon" État réifié – porteur de l'intérêt général et dont ils souhaitent l'extension de l'intervention – au "mauvais" gouvernement qui, à diverses occasions, trahit cette essence, en raison de sa soumission à des intérêts particuliers, de ses orientations politiques libérales et/ou de l'incompétence de ses agents.

La politisation s'explique, en second lieu, par les caractéristiques de la mobilisation. Compte tenu de leur inscription massive dans une économie administrée, les membres des

²⁴⁸ "Au-delà même de l'aspect financier, essentiels dans une période de restriction générale des moyens, c'est le rôle de l'Etat expert ou arbitre qui est jugé fondamental par tous les acteurs : « *Il est le ciment*, dit Philippe Buquet, *grâce auquel tout le système tient*." (E Bouchez, "Vingt ans et tout leur élan", *Télérama*, 31090, 2 mars 2011).

²⁴⁹ Pour une histoire des rapports entre les artistes et l'Etat, depuis la fin du XIXème siècle, voir Dubois, 1999.

²⁵⁰ "L'Etat est garant de la liberté. Il est le seul à pouvoir assurer aux gens de théâtre comme à tous les artistes le droit de déplaire – aux notables, à monsieur le maire ou à madame le président de région, aux représentants du Parti ou du Front, aux chefs d'entreprise, aux paras, aux évêques, à vous et à moi. Le local asservit, le central libère (limites de la décentralisation)." (Debray, 2005, 121)

²⁵¹ Le SFA dénonce ainsi la volonté de la commissions européenne de "faire abroger la présomption de salariat des artistes-interprètes" (*Plateaux* 160, encart exceptionnel, 1^{er} trimestre 2000).

groupes mobilisés ont une tendance immédiate à faire des catégories étatiques un cadre "spontané" d'analyse du monde social et de l'État leur partenaire / adversaire central.

Elle s'appuie surtout sur les formes concrètes de la mobilisation et les difficultés rencontrées par les groupes mobilisés. D'une part, dans le chapitre précédent, j'ai décrit ces difficultés liées à la manière dont sont organisés, en France, les différents champs artistiques : divisions des catégories de professionnels relevant du régime et distance croissante des fractions dominantes ; hétérogénéité du patronat et impuissance face au Medef ; difficulté des alliances avec des groupes parfois proches. D'autre part, les groupes mobilisés sont confrontés à un obstacle supplémentaire qui tient à l'inscription de l'intermittence dans la convention de l'assurance chômage des salariés du secteur privé qui relève de l'espace des relations professionnelles au sein duquel ils ont, initialement, peu de poids. Ils sont absents de l'ensemble des institutions concernées ; la présence de la CGT permet de compenser cette situation (il y a régulièrement un membre de la direction de la FNSAC dans la délégation de la confédération participant aux négociations consacrées au RAC) mais dans certaines limites, cette confédération ne participant pas à la direction de l'Unedic. Et s'il fallait en rester à ce cadre interprofessionnel, la situation d'une centaine de milliers de salariés ne pèserait pas lourd face à celle de quelques millions d'autres.

Ces différents facteurs conduisent donc les groupes mobilisés à sortir de l'espace des relations professionnelles pour inscrire leur lutte dans le-s champ-s politique-s (nationaux et locaux) pour laquelle ils disposent de ressources plus diversifiées et usent de méthodes d'action adaptées à des contextes spécifiques.

Plusieurs courants de la sociologie des mobilisations, notamment celui relatif à la structure des opportunités politiques (Tarrow, 1994) attirent l'attention sur la nécessité de prendre en compte la manière dont la structuration des champs politiques et leurs contextes pèsent sur les possibilités et les formes de mobilisation collective ainsi que l'importance de "la perception et la saisie des opportunités" (Mathieu, 2010, 47).

Il ne s'agit pas d'opérer la même réification de l'État que celle qu'opèrent de nombreux groupes. Dans le cours de l'analyse, je montrerai ainsi les tensions entre différents segments de l'État central (notamment entre le ministère de la Culture et celui du travail), les tensions entre l'État central et certains parlementaires qui portent les intérêts des collectivités publiques. Les différents segments de l'État (État central et ses composantes ministérielles ; collectivités publiques) agissent en fonction de leurs intérêts, de leurs logiques internes (y compris au prix de logiques contradictoires), et doivent, dans le même temps, tenir compte des conjonctures, des échanges de coups et des conclusions et anticipations qu'ils peuvent en

tirer. Dans ce cadre, les groupes mobilisés dont la longue insertion dans une économie administrée permet une connaissance fine du fonctionnement de l'appareil d'État local (les DRAC) mais aussi des collectivités locales, jouent sur les divisions internes aux institutions publiques, passent des alliances parfois inattendues et sont relativement indifférents aux conjonctures politiques ou à la présence d'un gouvernement de gauche ou de droite.

Refuser la réification de l'État, c'est aussi considérer les limites de sa toute puissance aux yeux mêmes des groupes mobilisés qui luttent aussi quand la conjoncture politique est difficile. En 2003, l'intensité de la lutte est à la mesure de la perception de la dangerosité du nouveau protocole et de leur conscience du caractère défavorable, depuis 2002, de la conjoncture politique, au moins pour leurs intérêts. Si bien que, malgré la validation de l'accord par le gouvernement, et l'échec stratégique de la lutte au sein du festival d'Avignon, durant les semaines qui suivent, les groupes mobilisés poursuivent leur lutte, conduisant certains responsables politiques, inscrits dans les espaces locaux, à intervenir, et l'État à mettre en place une série de fonds qui constituent un compromis politique atténuant fortement les effets économiques de la réforme de 2003.

Les groupes mobilisés doivent donc faire preuve d'une intelligence tactique²⁵². C'est pourquoi, en considérant l'État central comme leur principal partenaires, ils doivent tenir compte des orientations politiques successives des gouvernements pour peser sur ces dernières (I). Pour cela, ils définissent un répertoire composite et évolutif de modalités d'action dont l'objectif stratégique permanent est d'obliger l'État, souvent initialement réticent, à intervenir dans le conflit (II).

I. LES INCERTITUDES DE LA POLITIQUE PUBLIQUE

Pour les groupes mobilisés, compte tenu des limites de leurs ressources spécifiques, il est nécessaire de s'appuyer sur l'État. Pour cela, il leur faut renforcer sa place au sein du champ des relations professionnelles et plus largement dans l'ensemble des régulations des champs artistiques (A) mais aussi tenir compte du fait que si l'État central a, globalement, intérêt au maintien du régime, sa position varie en fonction d'une série de facteurs (B).

A. Renforcer la place de l'État

Le régime de l'intermittence, inscrit dans la convention régissant l'assurance chômage des salariés du privé relève du champ des relations professionnelles entre les différents partenaires

²⁵² Certaines propositions de cette partie ont été présentées dans un article paru dans un ouvrage collectif consacré à une comparaison franco-américaine (Proust, 2010b).

sociaux. Ce sont les organisations syndicales de salariés et les organisations patronales qui définissent les règles du régime général et des différentes annexes. A ce titre, le régime dépend largement de la manière dont ces organisations perçoivent l'état des marchés du travail et dont ils souhaitent organiser ces relations professionnelles ainsi que du rapport de force entre ces différents partenaires. La mise en place du régime (par un accord entre le CNPF et la FNSAC) s'explique par les transformations des champs artistiques et est rendue possible par l'inexistence d'un chômage de masse. L'élargissement du régime (par l'affaiblissement des barrières à l'entrée) repose en partie sur la difficulté de ces partenaires à anticiper certaines mesures prises. Le régime, notamment depuis la fin des années 1980, dépend de plus en plus directement de l'état du rapport de force entre ces partenaires sociaux. Or, de ce point de vue, les groupes mobilisés sont en situation de faiblesse. Ils ne peuvent s'appuyer que sur la CGT qui ne participe pas à la direction de l'Unedic et ne partage pas automatiquement l'ensemble de leurs perspectives.

Les groupes mobilisés visent donc, non pas à extraire le régime du champ des relations professionnelles (ce dernier restera de toute manière de la responsabilité de l'Unedic), mais à en faire un enjeu principalement politique et à réintroduire l'État comme acteur dynamique dans le jeu des relations professionnelles. Ils arrivent d'autant plus facilement à leur fin que, de manière générale, l'État intervient déjà massivement dans les régulations sociales (1) et qu'il a des intérêts multiples au maintien du régime (2). Les groupes mobilisés profitent alors de cette crise pour tenter d'accentuer encore plus le rôle protecteur de l'État (3).

1. Le poids de l'État français dans les régulations sociales

La place de l'État dans la mobilisation tient d'abord au rôle qu'il occupe dans la régulation du social et des relations sociales (Pernot, 2005) et cela dès les années 1930, période au cours de laquelle un ensemble de réglementations sur les négociations collectives oblige les partenaires sociaux à expérimenter "une négociation permanente sous contrôle de l'État, qui doit assumer ses responsabilités en corrigeant les défauts du mécanisme" (Salais, Baverez, Reynaud, 1986, 143). Dans le cas français, les relations professionnelles sont donc encadrées par l'État garant de l'intérêt général et acteur du système (Tallard, 2004, 18).

Les négociations concernant le régime d'assurance chômage s'inscrivent ainsi dans un tripartisme inégal au sein desquels les trois acteurs (patronat, syndicats de salariés, État) mènent des jeux complexes et "l'harmonie des textes législatifs qui règlent leurs rapports ne saurait masquer l'étroit et opaque entremêlement de leurs stratégies" (Freyssinet, 2007, 34). La forme la plus exemplaire de l'intervention de l'État intervient à l'automne 2000 alors que se

déroulent les négociations difficiles pour la définition de la nouvelle convention du RAC. L'État, qui s'appuie sur la position des confédérations non signataires (CGT et CGT-FO), refuse de valider la convention de juillet 2000 et, selon la plupart des observateurs, c'est un entretien téléphonique (15 octobre 2000) entre le Premier Ministre (Lionel Jospin) et le Président du Medef (Antoine Seillière) qui permet de dégager le compromis final²⁵³. Alors que l'un des enjeux de la "refondation des relations sociales", prônée par le Medef, est de réduire la place de l'État et de définir l'entreprise comme niveau décisif de ces relations professionnelles, les conditions de cette négociation sont l'occasion de la "réaffirmation de l'autorité de l'État" (Freyssinet, 2002, 46) que ce soit par le contrôle exercé par le Conseil d'État qui, à l'été 2000, a refusé son agrément à l'accord du 1^{er} juillet (en exerçant un contrôle de légalité mais aussi d'opportunité au nom de l'intérêt général) ou par les interventions du gouvernement.

La plupart des partenaires sociaux tentent de s'opposer à un tel cadre en réaffirmant la place spécifique de la négociation collective. En 2001, les organisations patronales (Medef, CGPME, UPA) et salariales (CFDT, CFE-CGC, CFTC, CGT-FO) pour lesquelles "le domaine syndical ne peut être qu'un domaine de négociation" (Renou, 2005, 121) signent une déclaration commune indiquant que les dynamiques de négociation collective ne pourront se développer que "si la loi laisse suffisamment d'espace à la négociation collective, que ses résultats ne sont pas remis en cause et qu'une complémentarité dynamique est créée, redonnant sa pleine force à la loi et reconnaissant la place de la négociation collective dans le système social français."²⁵⁴

La mobilisation relative à l'intermittence donne lieu à la même tension. Outre les dirigeants de l'Unedic (Medef et CFDT) qui veulent échapper aux interventions de l'État, les responsables de l'État, y compris les différents ministres de la culture, tentent régulièrement de refuser toute implication, notamment dans les phases initiales de conflit, en reportant la responsabilité des négociations sur les partenaires sociaux. Au début du mois de Juillet 1992, Jack Lang réaffirme cette position en continuant à faire référence au rôle central de ces partenaires. Dans un communiqué à la commission paritaire, il indique que "les seuls partenaires sociaux sont compétents pour assurer la gestion du régime interprofessionnel

²⁵³ "Le « bras de fer » a donc bien lieu principalement entre l'Etat et le Medef avec une intermédiation active de la CFDT, comme en témoigne symboliquement la conversation téléphonique au sommet qui ouvre la voie au compromis final. (...) la stratégie de refondation sociale du Medef, qui reposait sur la création d'une sphère d'autonomie conventionnelle réservée aux « partenaires sociaux », le conduit, sur le premier dossier traité, à la négociation informelle d'un compromis avec l'Etat, négociation sur la quelle s'exercent les pressions contradictoires des organisations syndicales." (Freyssinet, 2002, 23)

²⁵⁴ "Position commune du 16 juillet 2001 sur les voies et moyens de l'approfondissement de la négociation collective", *Droit Social*, 2001, n° 1, 94

d'assurance chômage et négocier les réaménagements nécessités par le déséquilibre financier de ce régime"²⁵⁵. Cette position est aussi celle de Martine Aubry qui rappelle que "le régime d'assurance-chômage relève de la responsabilité des partenaires sociaux"²⁵⁶. Dans les années suivantes, et alors que l'État tend à déléguer au syndicalisme (quel que soit son affaiblissement) "le soin de négocier, au plus près des réalités locales, les règles d'organisation du travail et de l'emploi." (Lallement, 2001, 118), le rappel de la responsabilité essentielle des partenaires sociaux est une attitude permanente des responsables étatiques et ce d'autant plus que les gouvernements sont favorables aux réformes initiées par l'Unedic²⁵⁷.

Néanmoins, au moins jusqu'en 2003, cette position se révèle intenable, compte tenu, d'une part, des intérêts spécifiques de l'État, en tant que membre des différents champs de production artistique et, d'autre part, de la capacité des groupes mobilisés à politiser la question de l'intermittence. Dans un des premiers articles consacrés à la question de l'intermittence Alain Lebaube pointe déjà l'extrême sensibilité de l'Élysée et du ministère de la Culture ainsi conduits, selon le journaliste, à interrompre un rapport de l'IGAS²⁵⁸. L'État se heurte en effet aux groupes mobilisés qui tentent en permanence de le réintroduire dans le conflit.

2. Les intérêts de l'État au maintien du régime

La volonté des groupes mobilisés de politiser l'enjeu intermittence et d'introduire massivement l'État dans le champ des relations professionnelles est d'autant plus aisée que, lié à leur place dans la constitution d'une production artistique administrée, l'État et l'ensemble des collectivités locales sont de grandes utilisatrices du régime. Tous les témoignages concordent pour souligner que les subventionneurs publics, le ministère de la Culture et ses agents en premier lieu (conseillers sectoriels des DRAC, inspecteurs, membres des comités d'experts, etc.) s'appuient très rapidement sur le régime pour développer les politiques culturelles nationales et locales.

"J'ai participé pour la dernière fois avant d'abandonner toutes mes responsabilités, en 82, à la commission d'attribution des subventions aux compagnies dramatiques. C'était... un cénacle de grands critiques de théâtre, des auteurs, des gens importants. Moi je représentais donc le côté social, le respect des obligations sociales. (...) C'était présidé par Abirached puisque c'était en 82 après la ... et que

²⁵⁵ Olivier Schmitt, "La colère des intermittents. A l'appel de la CGT, l'Odéon est occupé par trois cents professionnels du spectacle", *Le Monde*, 5 juillet 1992.

²⁵⁶ Martine Aubry, "Pour un système plus juste", *Libération*, 16 juillet 1992.

²⁵⁷ "La modification des règles du régime d'indemnisation chômage relève de la responsabilité des Partenaires Sociaux. Mon Gouvernement est respectueux du dialogue social et souhaite par conséquent que les solutions soient élaborées dans ce cadre." Lettre du Premier Ministre (Jean-Pierre Raffarin) à Jean Voirin, 14 mars 2003.

²⁵⁸ Alain Lebaube, "Le CNPF veut réserver l'indemnisation du chômage à ceux qui recherchent un emploi et sont disponibles", *Le Monde*, 25/9/91

Abirached n'était pas encore directeur du théâtre. Il était conseiller technique au cabinet de Lang, dans la 1^{ère} période. Donc c'est lui qui présidait cette assemblée et y avait notamment, parmi le fameux cénacle, Josiane Horville, dont vous avez entendu le nom sans doute, qui était la créatrice du théâtre, jeune théâtre national, et qui était une copine, que je connaissais depuis toujours quand elle était à Aubervilliers avec Garran et je fais le discours que je fais aujourd'hui. Je leur dis : « mais c'est quand même ahurissant, vous ne vous rendez pas compte qu'on est installé dans un système où c'est malsain, c'est pervers et un jour ou l'autre ça craquera, c'est pas possible que on utilise le chômage comme subvention ». Et Josiane Horville, je l'entends, j'entends sa voix, cristalline, rire : « Ah, ah, ah, Albert, vous êtes attendrissant ! Enfin tout le monde sait que les ASSEDIC, sont un bien meilleur subventionneur que nous », devant Abirached, devant tout le monde en disant ça, et tout le monde opinant en disant : « bah oui, on est là-dedans ». Voyez que le mal remonte à loin, 82." (Albert. Comédien. Ancien responsable national du SFA. 11-08-2003)

D'une part, en tant que propriétaires d'institutions artistiques (théâtres, opéras, orchestres) et culturelles, les collectivités publiques bénéficient du processus d'externalisation du coût salarial. Employant des musiciens pour leurs orchestres symphoniques, des artistes pour les activités d'animation, des techniciens pour le montage des dispositifs des fêtes et foires diverses, celles-ci sont, dans de nombreux espaces locaux, les premiers employeurs d'intermittents²⁵⁹.

D'autre part, les coûts salariaux transférés vers l'Unedic par les employeurs qu'elles soutiennent sont autant de subventions que ces derniers ne leur réclament pas. A budget culturel égal, les collectivités publiques peuvent ainsi soutenir un plus grand nombre de structures et de projets. On trouve là un des fondements essentiels à la croissance considérable (mesurée en nombre de compagnies subventionnées) de l'offre artistique dans le spectacle vivant à partir des années 1980. En ne considérant que l'État, le budget du ministère de la Culture double entre 1980 et 1983 et le nombre de structures culturelles subventionnées explose. Ainsi, le nombre de metteurs en scène responsables de compagnies théâtrales subventionnées passe de 200 approximativement en 1980 à plus de 500 en 1992. Cet interventionnisme public a deux aspects complémentaires. En subventionnant de nombreuses structures, il permet qu'arrivent sur le marché du travail (et soient incités à y rester) de nombreux postulants qui ont droit aux prestations chômage. Les financeurs publics élargissent d'autant plus leur intervention qu'ils savent qu'une grande partie des coûts salariaux des structures qu'ils aident est prise en charge par l'Unedic. En imposant dans les contrats de décentralisation théâtrale que la masse salariale ne dépasse pas 50 % de la subvention, l'État incite les structures à transformer les emplois permanents en emplois intermittents affectés non à la masse salariale relevant des coûts de fonctionnement mais aux budgets des productions.

²⁵⁹ "Nous avons actuellement un système qui n'est pas bon, qui est pervers, mais dont les collectivités ont bénéficié. Par exemple, l'Opéra de Saint-Étienne embauche 450 intermittents par an." Michel Thiollière (sénateur - maire de Saint-Étienne), in *Création artistique et culture, quel devenir ?*, Forum des 13 et 14 octobre 2003, Comédie de Saint-Étienne, multigraphié, p. 4.

Enfin, le régime permet de financer des secteurs, des entreprises, des productions que ces collectivités ne financent pas ou faiblement. C'est déjà le cas dans les années 1970 avec des compagnies "(...) littéralement « hors la loi », véritables « francs tireurs » en marge de la légalité fiscale et sociale" (Leroy, 1991, 101) et, ultérieurement, dans de nouveaux secteurs comme le théâtre de rue.

"Mais c'est vrai que j'ai vu parce que ça s'est passé sous mes yeux, c'est madame Mnouchkine, elle a beau jeu de faire des grandes déclarations, c'est elle qui s'est installée la 1^{ère} dans ce système d'utiliser les ASSEDIC, d'engager les gens pour des périodes inférieures à 28 jours de façon à leur permettre de continuer à toucher les ASSEDIC et en la déclarant en travaillant tous les jours comme des fonctionnaires, parce qu'ils travaillaient dur, dur, dur. Elle ne payait que la moitié ou le tiers de ce qu'elle aurait dû cotiser directement. Elle a trouvé son équilibre budgétaire dans ce système." (Albert. Comédien. Ancien responsable national du SFA. 11-08-2003)

Il s'agit moins de la manifestation d'un désintérêt de l'État ou de l'incapacité des agents de ce dernier à penser et reconnaître les innovations que de la difficulté à faire entrer, dans les catégories administratives habituelles du ministère de la Culture, des esthétiques nouvelles²⁶⁰. Cette incapacité repose sur les difficultés budgétaires des collectivités publiques. De ce point de vue, on peut considérer que, dans le contexte actuel, le régime est d'autant plus stratégique que la période de croissance des budgets culturels est terminée et que les responsables culturels publics doivent gérer des budgets au minimum (globalement) stagnants²⁶¹ et au sein desquels les coûts de fonctionnement des institutions (qu'elles relèvent de l'État central ou des collectivités publiques) occupent une place croissante²⁶². Dans le cadre des arbitrages internes aux collectivités publiques portant sur les domaines d'intervention (sur ces aspects, voir Greffe, Pflieger, 2009), le régime de l'intermittence allège la pression sur la part spectacle vivant et permet aux collectivités concernées de se consacrer davantage à d'autres secteurs comme le patrimoine, la lecture, etc.

L'intermittence est donc devenue une composante essentielle des politiques culturelles au grand dam des dirigeants de l'Unedic qui refusent que l'assurance chômage finance la politique culturelle et soutiennent qu'il "faudrait inscrire la charge des intermittents au budget de la culture"²⁶³ mais aussi de la FNSAC qui appellent à une politique culturelle massive²⁶⁴.

²⁶⁰ Cette difficulté est d'autant plus forte que le ministère de la Culture (les segments centraux mais aussi les DRAC et leurs responsables), en raison de la règle fondamentale, dans l'organisation budgétaire française, de la séparation de l'ordonnateur et du comptable, est soumis aux contrôles permanents du ministère des Finances et de ses agents centraux et déconcentrés.

²⁶¹ On notera, par delà le caractère rituel des désaccords budgétaires opposant le ministre de la Culture et les organisations professionnelles (voir par exemple *La Lettre du spectacle*, 169 et 170 - octobre 2006), l'impossibilité, pour le ministère de la Culture, d'atteindre le fameux seuil de 1 %.

²⁶² Voir par exemple, Ministère de la Culture / cabinet KPG, *Identification des marges de manœuvre budgétaires du budget de la Culture 2002 – 2006. Rapport d'étude*, 21 Juin 2002, multigraphié, 78 p.

²⁶³ M Gandois, in "Le gouvernement montre son attachement « à un régime spécifique pour les professions du spectacle »" *Le Monde*, 20-12-1996.

Même si cela n'est pas son objet principal, le régime permet aussi de financer (à faible coût) une partie (même réduite) de la politique sociale et éducative de ces collectivités. En effet, une grande partie des intermittents (les artistes principalement) interviennent dans divers dispositifs au sein des établissements scolaires ou des structures socio-éducatives. Quand elles rentrent dans le volume légal d'heures de formation reconnues par les ASSEDIC, ces activités sont déclarées en tant que telles mais, surtout chez les artistes les plus "fragiles" (qui donnent peu de spectacles payants), une part importante de ces activités est déclarée comme des activités de plateau, avec l'accord, au moins implicite, de ces mêmes partenaires.

3. Un État protecteur

Dans cette mobilisation, l'objectif récurrent et de court terme est d'obliger l'État à intervenir au moment des négociations afin de garantir la pérennité du régime. En juillet 1992, le SNTR-CGT explique les mobilisations en cours par la volonté d'obtenir "(...) un acte gouvernemental, garantissant le maintien en l'état de nos annexes au-delà du 30 septembre 1992"²⁶⁵. Pour le cas où les négociations se révéleraient dangereuses pour les intermittents, les groupes mobilisés appellent l'État à neutraliser les décisions prises. Les mobilisations de l'été 2003 ne visent pas à peser sur les signataires du protocole, celui-ci étant signé, mais bien à obliger l'État à ne pas valider ce dernier.

A plus long terme, les groupes mobilisés ainsi qu'une série d'organisations professionnelles et de personnalités réclament, sous différentes dénominations ("nouveau contrat social" ; "Etats généraux"), que l'État réunisse l'ensemble des acteurs individuels et collectifs des champs du spectacle vivant afin de déterminer leur cadre général d'activité. Il ne s'agit pas seulement de fixer les règles et les volumes de financement mais aussi d'organiser les marchés du travail, les formes d'emploi, etc. Ce cadre général proposé concerne aussi la définition de procédures permettant de débattre de l'ensemble des politiques culturelles, le maintien du régime ne relevant alors plus de l'intérêt particulier d'un groupe mais de l'intérêt général. Il s'agit de fixer un cadre contraignant non seulement pour l'État et les collectivités locales mais aussi pour les organismes sociaux et de rassembler une grande diversité d'acteurs dont

²⁶⁴ "Le gouvernement se défausse sur le système des ASSEDIC, explique Jimmy Shuman, de la CGT spectacle. Depuis la politique de décentralisation, les collectivités n'investissent pas à la hauteur du ministère de la Culture. Ce sont de plus en plus les ASSEDIC, et de moins en moins l'État, qui sont amenées à financer la culture." (Zoé Lin, "Les intermittents restent mobilisés", *L'Humanité*, 16 juin 2003).

²⁶⁵ Tract du 9 juillet 1992, souligné par le SNTR

l'accord constituera la définition de cet intérêt général, l'État étant à la fois contraint par cet accord et garant de sa mise en place²⁶⁶.

Une telle perspective n'est possible que parce que la plupart des acteurs concernés reconnaissent à l'État français une dimension universaliste et un rôle (assez classique) de protecteur des arts et des artistes²⁶⁷, y compris quand il abandonne cette fonction.

"Cher public,

Nous éprouvons le besoin de vous parler. Une parole nécessaire doit circuler entre nous, entre vous, entre tous. Nous avons peur que ce qu'il reste de commun soit justement la peur. Une peur qui isole. Parce que l'État n'exerce plus, contrairement à sa vocation, une protection contre les menaces pesant sur l'intérêt général, le bien commun et les droits de l'homme."²⁶⁸

Ce type de rapport conduit certains de ces artistes, particulièrement ceux qui dirigent des institutions du théâtre public, à se définir eux-mêmes comme des "artistes d'État [car] liés à l'État, au service d'un projet national" (Victurnien. Metteur en scène. Directeur de CDN. Saint-Étienne. 22-03-2004).

Il conduit aussi les professionnels à accepter, voire à solliciter, l'action répressive de l'État. En 1990, au moment de l'apparition de déficits importants dans certaines structures artistiques et culturelles, le président du SYNDEAC appelle l'État et les tutelles publiques à prendre "la responsabilité de sanctionner et de révoquer s'il s'avère qu'il y a faute grave ou laxisme du directeur"²⁶⁹. La dénonciation des errements de certains acteurs (les groupes mobilisés se centrant sur les employeurs des industries culturelles) conduit à un appel à l'action plus répressive des organismes publics et de l'État qui pourraient "à un moment donné, essayer de, ne serait-ce, de multiplier quelques contrôles pendant quelque temps, de façon... à simplement mettre l'idée de la peur du gendarme, stabiliser la peur du gendarme" (Aurélien. Responsable national du SYNDEAC. Rouen. 03-07-2003). Cette revendication conduit ainsi à une acceptation, plus ou moins tacite, de la pratique des croisements de fichiers qui sont

²⁶⁶ "Oui, monsieur le Ministre, nous sommes convaincus qu'il faut désormais fonder un nouveau contrat social pour nos professions du spectacle, appuyé notamment sur des financements à la hauteur des politiques publiques menées ou des ambitions affichées, sur la définition plus claire de nouveaux champs conventionnels, sur des principes d'indemnisation du chômage plus vertueux et incitatifs à la déclaration du travail. (...) A ce nouveau contrat social qu'il est urgent de négocier, il faut adjoindre un nouveau contrat politique entre les artistes, la nation et les institutions de la République. L'un n'ira pas sans l'autre. Qui finance quoi ? Quelles institutions portent quelles politiques pour le spectacle vivant ? Quelle contractualisation entre les tutelles pour mettre en oeuvre une politique nationale décentralisée du spectacle vivant" (Stéphane Fievet, "Lettre ouverte à Renaud Donnedieu de Vabres. Pour un « Valois social »", *Le Figaro*, 10 février 2005).

²⁶⁷ "Le public aurait peut-être aussi posé deux questions: 1) Si, comme le répète à l'envi l'actuel président de la République, la culture est un enjeu majeur dans ce pays, si les artistes sont des éducateurs, des guetteurs, des civilisateurs, bref, s'ils sont utiles, n'est-ce pas à la nation tout entière de les protéger et de leur donner les moyens d'agir par leur art contre toutes les obscurités? 2) S'ils ne sont pas utiles, de quoi parlons-nous?" (Ariane Mnouchkine, in Odile Quirot, "Un pacte avec les artistes", *Nouvel Observateur*, 2053, 11 avril 2004).

²⁶⁸ "Appel du 11 juin 2004". Coordination Drôme-Ardèche des Professionnels de la Culture.

²⁶⁹ Patrick Guinand, "Le SYNDEAC, pour un dialogue tripartite", *Acteurs*, n° 75-79, janvier - février 1990, p. 96.

régulièrement dénoncés quand ils interviennent dans d'autres contextes ou champs sociaux. Ce croisement des fichiers, revendiqué et annoncé depuis 1992, ne commence à devenir effectif qu'en 2004, après la conférence de presse de Renaud Donnedieu de Vabres du 25 mai 2004²⁷⁰ et la parution des décrets, au cours de cette même année. Mais les modalités et les conditions de l'action de l'État échappant aux intermittents, ce ne sont pas seulement les industries culturelles qui sont visées par l'action répressive de l'État. Les petites compagnies sont, elles aussi, soumises aux investigations des services publics.

“ BONJOUR LES ROUENNAIS. Ici Le Havre, ou Tahc s'il en reste... Nous sommes plusieurs compagnies à être contrôlées par l'inspection du travail et cela ce passe très mal. Ils ont décidé de faire table rase des intermittents sur le Havre. D'après leurs dires, nous sommes des fainéants et des mauvais. Nous avons subi des pressions d'intimidations et de la diffamation. Nous sommes en train de nous battre bec et ongles pour nous en sortir mais ce n'est pas gagné d'avance. Il est urgent de diffuser l'info auprès de tous les intermittents rouennais et d'ailleurs. Nous ne savons pas aujourd'hui si c'est une attaque privée spéciale Havre ou si cela deviendra nationale.”²⁷¹

B. Une défense évolutive du régime

L'intermittence étant donc une des composantes essentielles des politiques culturelles, les collectivités publiques manifestent leur volonté de maintenir le régime dans le cadre de la solidarité interprofessionnelle, donc d'imposer à l'Unedic une part importante du financement des politiques culturelles. Cette nécessité absolue se mesure d'ailleurs, à contrario, quand est évoquée la possibilité, budgétairement insoutenable pour le ministère de la Culture, que ce dernier prenne à sa charge l'équivalent de la contribution de l'Unedic.

“Les négociations de 2005 doivent être l'occasion d'une redéfinition du régime de l'intermittence. Un «replâtrage» ne suffira pas. Mais il n'est pas souhaitable de sortir ce régime de la solidarité interprofessionnelle. On ne voit d'ailleurs pas comment le budget de l'État pourrait s'y substituer, puisque aujourd'hui le déficit des annexes est à peu près égal au budget de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (soit environ 800 millions d'euros)²⁷². Il faut par ailleurs accepter l'idée que le régime sera toujours déficitaire car cela réside dans sa nature même. Tout l'enjeu est donc de parvenir à réguler ce déficit.”²⁷³

On peut d'ailleurs généraliser cette impossible prise en charge à l'ensemble des budgets culturels publics. C'est pourquoi la défense du régime est aussi bien le fait des responsables du ministère que de nombreux maires qui en reconnaissent, en même temps, la nécessité d'une réforme²⁷⁴. Il existe, jusqu'en 2002, une alliance de longue durée entre l'Etat et les groupes

²⁷⁰ “(...) au titre des mesures d'urgence, [le ministère est déterminé] à accélérer la sortie des textes permettant le croisement des fichiers entre les organismes, le recoupement des déclarations des employeurs et celles des salariés, afin que les contrôles, dont les moyens seront renforcés, soient effectifs et efficaces.” (Renaud Donnedieu de Vabres, conférence de presse du 5 mai 2004).

²⁷¹ Compte rendu de l'AG du RAT Rouen, 6 octobre 2004.

²⁷² Selon le rapport Latarjet, le montant des indemnités versées par l'Unedic (1 Mds €) est supérieur aux crédits d'intervention de la DMDTS : 670 Millions (Latarjet, 2004, p. 64).

²⁷³ Jean-Jacques Aillagon, *Intervention devant la mission parlementaire d'information sur les métiers artistiques*, 21 janvier 2004

²⁷⁴ Voir par exemple *Le rapport d'information de la commission des affaires culturelles, familiales et sociales* consacré aux métiers artistiques, présenté en décembre 2004 par le député Christian Kert

mobilisés (1) suivie, après le tournant stratégique de 2002-2003, d'une période plus conflictuelle (2).

1. Une alliance de longue durée entre l'État et les groupes mobilisés

Pendant une longue période, des années 1980 à la coupure 2002-2003, la conjonction de leurs intérêts respectifs conduit les groupes mobilisés et l'État (au moins le ministère de la Culture) à une alliance de fait²⁷⁵. Les mobilisations sont relayées, soutenues par l'État qui, en retour, s'appuie sur ces luttes pour maintenir le régime, voire soutenir son expansion. Cette alliance repose aussi sur des contraintes plus conjoncturelles. A l'automne 2001, Catherine Tasca et Michel Duffour soutiennent d'autant plus les groupes mobilisés que les difficultés rencontrées dans l'application des 35 heures, dans le secteur des musées, les conduisent à ne pas souhaiter voir s'ouvrir un autre conflit.

Les représentants du ministère interviennent par leurs prises de positions publiques, notamment au moment des négociations. En 1989, le ministre Jack Lang écrit une lettre au vice-président du CNPF, chargé des questions sociales dans laquelle il indique que la spécificité du régime doit être "impérativement conservée", la volonté d'assimiler les intermittents aux intérimaires ou saisonniers lui apparaissant alors "rigoureusement contradictoire avec cet objectif"²⁷⁶. Plus de 10 ans plus tard, Catherine Tasca déclare que "(..) mettre fin [au régime] serait compromettre le spectacle lui-même"²⁷⁷.

Le gouvernement peut être amené à négocier lui-même avec les représentants patronaux et annoncer des décisions qui relèvent théoriquement des partenaires sociaux. Le 10 décembre 1996, après avoir reçu Jean Gandois (Président du CNPF), le ministre (Philippe Douste-Blazy) annonce la décision de prorogation des annexes pour 4 mois. Le 16 avril 1997, à la fin d'une réunion de concertation à laquelle participe Jean Gandois, c'est le même ministre qui informe de la prorogation du régime des intermittents jusqu'en décembre 1998 ainsi que la mise en place d'une commission mixte paritaire. Cet accord intervient sans que les syndicats

²⁷⁵ Pour un représentant du CNPF, cité anonymement par *Libération*, "Le régime des intermittents, c'est l'alliance des entreprises du spectacle, de la CGT du secteur et de Catherine Tasca pour produire pas cher. Et tous les autres payent" (*Libération*, 3 décembre 2001).

²⁷⁶ "Dans ce contexte, il me paraît souhaitable que la spécificité des modalités d'indemnisation du chômage des artistes comme des techniciens du spectacle, reconnue à travers ces annexes, soit impérativement conservée. C'est ainsi, en particulier que toute assimilation à la situation de ces professionnels soumis par nature à un statut d'intermittence et d'employeurs multiples, à celles des travailleurs relevant du régime du chômage saisonnier me semblerait rigoureusement contradictoire avec cet objectif, créerait en outre une profonde déstabilisation des conditions d'emploi dans le secteur du spectacle et de l'audiovisuel, et serait en définitive, une négation de la professionnalité des travailleurs artistiques." (Lettre de Jack Lang au vice président du CNPF chargé des questions sociales, *Plateaux*, n° 116, janvier - mars 1989, p. 6. C'est moi qui souligne).

²⁷⁷ "Le statut des intermittents dans la rue : leur régime d'assurance-chômage est menacé", *Libération*, 15 novembre 2001.

aient été consultés ce qui ne va pas sans choquer certains d'entre eux même, s'ils sont parmi les bénéficiaires de cette annonce²⁷⁸.

Le gouvernement utilise aussi la loi. En 2001, à la suite de la signature d'une nouvelle convention Unedic, une controverse s'engage entre les différents acteurs. Pour les groupes mobilisés, il existe un vide juridique dans la mesure où la nouvelle convention UNEDIC du 1^{er} janvier 2001 ne s'est pas accompagnée du renouvellement officiel des annexes 8 et 10. Pour l'Unedic, le Medef, la CFDT, il n'y a pas de vide juridique dans la mesure où ils ont adopté, le 31 juillet 2001, une disposition prolongeant, à titre dérogatoire, ces annexes signées dans le cadre de la convention Unedic de 1997. Par ailleurs, ils dénoncent la future loi comme une atteinte grave portée au paritarisme. Néanmoins, à la fin de l'année 2001, le groupe socialiste de l'assemblée nationale, avec le soutien du gouvernement dirigé par Lionel Jospin²⁷⁹, propose une loi qui proroge le régime jusqu'à ce que les partenaires sociaux trouvent un nouvel accord. Alors que s'approchent les élections présidentielles, cette proposition est soutenue à l'unanimité par la commission des affaires sociales et culturelles et est massivement votée par l'ensemble des parlementaires²⁸⁰.

Cette alliance, qui a permis le maintien et l'élargissement du régime ainsi que la croissance considérable du nombre d'intermittents, apparaît rétrospectivement particulièrement manifeste dans la "contre situation expérimentale" que constitue la position du ministère à partir de 2002.

2. Le tournant stratégique mais limité de 2002 – 2003

Après les élections présidentielles de 2002, le gouvernement dirigé par Jean-Pierre Raffarin décide, par la loi, de doubler les taux de cotisation de l'assurance chômage des intermittents et des employeurs d'intermittents. Un an plus tard, il soutient, en le validant, le protocole du 26 juin 2003 signé par la plupart des partenaires sociaux. Ce revirement

²⁷⁸ "Le 16 Avril, le ministre de la Culture, Philippe Douste-Blazy, a annoncé que Jean Gandois, président du CNPF, était d'accord pour reconduire les annexes ASSEDIC 8 et 10 en l'état. Curieux procédé ! Aucune réunion de négociation n'a eu lieu. Notre ministre de tutelle nous a tout simplement annoncé le résultat d'une décision relevant des partenaires sociaux, décidée par le seul côté patronal ! Enfin, peu importe, grâce à notre mobilisation depuis plusieurs mois, les employeurs ont dû battre en retraite et nous avons sauvé notre protection sociale encore une fois." (Jimmy Shuman, "Où en sommes-nous ?", *Plateaux*, n° 149, avril – juin 1997, p. 9).

²⁷⁹ "Élisabeth GUIGOU, Ministre de l'Emploi et la Solidarité, et Catherine Tasca, Ministre de la Culture et de la Communication, ont pris connaissance de la proposition de loi du groupe socialiste relative au maintien du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle. Élisabeth GUIGOU et Catherine TASCA manifestent leur attachement au paritarisme et expriment le vœu que les partenaires sociaux entament le dialogue nécessaire afin de parvenir à un nouvel accord sur les annexes 8 et 10. Elles souhaitent donc que s'ouvrent sans tarder les négociations garantissant l'avenir du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle. À défaut, cette proposition sera inscrite à l'ordre du jour prioritaire de l'Assemblée Nationale du mercredi 12 décembre, afin d'assurer la sécurité juridique du dispositif existant qu'il convient de proroger jusqu'à l'agrément d'un accord." (Communiqué commun, 19 novembre 2001).

²⁸⁰ Quelques jours plus tard (le 10 janvier 2002), les partenaires sociaux, sauf la CGT, signent un texte prorogeant les annexes jusqu'au 30 juin 2002.

stratégique, néanmoins borné par les intérêts fondamentaux du ministère de la Culture (le 22 mai 2003, le gouvernement rappelle aux partenaires sociaux qu'il refuserait son agrément à un accord qui organiserait le basculement des intermittents vers l'annexe 4), repose sur la conjonction de plusieurs facteurs.

Le premier d'entre eux repose sur les orientations politiques et idéologiques du gouvernement dirigé par Jean-Pierre Raffarin (mai 2002) et les alliances qui l'accompagnent. Ces orientations plus libérales conduisent le gouvernement à partager la plupart des perspectives du Medef sur l'assouplissement des 35 heures, la réforme des systèmes de santé et de protection sociale. Dans ce cadre, le gouvernement considère nécessaire de bénéficier du soutien de la CFDT qui exige, en contrepartie, l'aide de l'État dans les modifications apportées au régime de l'intermittence.

Le second recouvre les transformations intervenant au sein du ministère de la Culture et de ses groupes dirigeants. En effet, si le développement de l'intermittence a été un facteur essentiel de la croissance de l'offre artistique (et, à ce titre, massivement soutenue par le ministère et ses agents), la régulation de ce régime leur apparaît, à ce moment là, comme une nécessité. L'intermittence a permis et accentué une surabondance de l'offre qui s'accompagne d'une dégradation des conditions générales de production et de la qualité des spectacles. Il faut donc une politique plus sélective. Ce jugement esthétique est rarement énoncé publiquement ou devant le magnétophone ouvert du sociologue. En effet, non seulement les responsables du ministère ont fortement intériorisé la difficulté, pour des fonctionnaires, à énoncer des jugements esthétiques, mais ils craignent de fournir des arguments aux adversaires du régime.

"On avait peur que, si on disait trop fort : « il y a trop d'artistes, de spectacles, etc. », les gens n'entendent tout à fait autre chose que ce que nous venions de dire. Notre préoccupation était une préoccupation artistique et culturelle. En face, il y a des gens dont la préoccupation est d'abord évidemment financière et qui pouvaient exploiter... Voilà, nous avions peur d'une très mauvaise exploitation des propos que nous pouvions tenir, et c'est vrai que tout le monde était persuadé qu'il y avait là un vrai problème. Une des dérives de l'intermittence c'était précisément, pas tellement d'ailleurs la qualité médiocre, c'est d'ailleurs pas facile d'en juger, mais les conditions de production précaires. Parce que là, c'est un constat qui est, je crois, objectif, qui souffre difficilement de discussions, parce qu'il y a quand même des chiffres assez accablants, qui montrent que, avec l'aggravation de la situation, les compagnies, de plus en plus nombreuses, produisaient de plus en plus de spectacles, dans des conditions de productions de plus en plus précaires." (Jean-Marie. Ancien dirigeant de la DMDTS. Lyon. 12-01-2011)

Jean-Jacques Aillagon s'y risque le 18 février 2003, au cours d'une réunion du Conseil National des Professions du Spectacle consacrée à l'intermittence. Il aurait déclaré, selon les représentants syndicaux : "En France, il y a trop de compagnies de théâtre" proposant des "spectacles médiocres". Un responsable du SYNDEAC rapporte ainsi plus longuement le contexte de cette déclaration :

"Je lui ai dit : « écoutez M. le ministre - ce que je viens de vous dire -. Monsieur, vous ne pouvez pas ignorer que ces dispositions ont permis l'aide à la création pendant longtemps, au vu et au su de tous les ministères, voire même encouragés par tous les ministères, les différents ministères ». Et là du coup, droite, gauche, on était quasiment à 50/50. Que si on regarde sur 20 ans, on a autant de gestion socialiste que de gestion de droite. Et là-dessus, il m'a dit : « ce n'est pas parce qu'on a été irresponsables pendant 20 ans que j'ai à assumer cette responsabilité et moi je prendrai les miennes. L'État n'a pas à encourager le développement de compagnies médiocres ». Ce qu'il m'a répété lors d'un, d'une rencontre que nous avons eue aussi, par la FESAC, au mois de mai. Je lui ai redis la question : « Ecoutez, nous on souhaite qu'il y ait un groupe de travail qui soit constitué en présence de l'État, de représentants de collectivités territoriales, sur la question de l'économie de la création », - et ce qui n'a pas pu, groupe de travail qui n'a toujours pas été constitué bien sûr -, et là-dessus il m'a dit : Ecoutez, il y a trop de compagnies. Il y a trop de compagnies qui n'ont pas d'intérêt et nous n'avons pas à les.....»." (Aurélien. Responsable national du SYNDEAC. Rouen. 03-07-2003).

D'autres responsables du ministère partagent la même position. Un directeur de CDN rapporte ainsi qu'au cours d'une rencontre avec le DRAC de sa région, ce dernier lui a dit qu'il y avait trop de compagnies en rajoutant : "« si vous voulez la survie du théâtre en France aidez nous à liquider »" (Victurnien. Metteur en scène. Directeur de CDN. Saint-Étienne. 22-03-2004).

Le ministre se trouve néanmoins isolé. Sa déclaration est violemment critiquée et aucune personnalité ne se porte à son secours en déclarant partager cette position. Cet isolement conduit d'ailleurs le ministre, mais aussi toute autre personnalité et/ou responsable public, à abandonner toute déclaration de ce type. Ce qui prédomine, c'est le silence et le déni. Bernard Latarjet qui, dans son rapport, désigne pourtant certaines difficultés liées à la profusion de l'offre, est conduit, dans d'autres textes, à atténuer ses propos en renvoyant les difficultés non pas à la structure de l'offre mais à un facteur explicatif - l'échec relatif de la démocratisation²⁸¹ - encore plus lointain, sur lequel les artistes comme les politiques ont encore moins de prise et qui pourrait même se retourner contre toute volonté de régulation en justifiant une plus grande augmentation de l'offre, i. e. une profusion encore plus importante, par ailleurs critiquée.

Esquissé dès juillet 2002, le revirement stratégique de l'État se manifeste pleinement par le soutien au protocole du 26 juin 2003. Il rend caduc les anticipations des différents acteurs qui sont le résultat de l'expérience de la décennie passée. Le conflit, anticipé depuis plusieurs mois, et qui a déjà donné lieu à diverses mobilisations, prend une nouvelle dimension (engagement de groupes peu présents dans les phases habituelles) et rend possible ce qui, jusqu'alors, n'était pas pensable.

Après la crise de 2003, dans un contexte de mobilisation élevée conduisant à une série de difficultés politiques (échec des partis de droite aux élections régionales de 2004, en partie attribué aux intermittents ; éviction de Jean-Jacques Aillagon ; menaces sur les éditions 2004

²⁸¹ "Les intermittents nous accusent d'accréditer sans oser le dire l'idée qu'il y aurait trop d'artistes. Cela n'a pas de sens. Il ne peut y avoir trop ou pas assez d'artistes que par rapport aux attentes d'un public. C'est l'échec relatif de la démocratisation qui fait qu'il y a des artistes sans public." (Latarjet, 2005b, 112)

des festivals de Cannes et d'Avignon), mais sans revenir sur son soutien au protocole du 26 juin, le gouvernement met en place une série de fonds qui permettent de limiter les effets des modifications au régime.

Le fonds de solidarité provisoire est annoncé par Renaud Donnedieu de Vabres, en mai 2004, juste après sa nomination au ministère de la Culture. Financé par l'État et l'Unedic, et géré par ce dernier afin de rester dans le cadre de la solidarité interprofessionnelle²⁸², il doit permettre de "faire face aux difficultés que rencontrent aujourd'hui des professionnels du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel à la suite de l'application des nouvelles règles d'indemnisation"²⁸³. Il prend en charge l'indemnisation des artistes et techniciens qui effectuent leurs 507 heures en 12 mois (comme dans l'ancien dispositif) mais n'y parviennent pas dans les 11 mois ou 10,5 mois du nouveau protocole. Les années suivantes, sur le même principe, l'État transforme ce premier fonds en AFT (Allocation de fonds transitoire – 2005) puis met en place le fonds de professionnalisation (accord du 18 avril 2006). Au total, ces différents dispositifs constituent des coûts importants si bien que, en additionnant les prestations des deux annexes et les dépenses du fonds provisoire, "on constate que le rythme de progression des dépenses totales d'indemnisation liées à l'intermittence n'a pas été affecté par la réforme de 2003"²⁸⁴. En revanche, ils manifestent une plus forte implication de l'État (les fonds provenant davantage du ministère du Travail que du ministère de la Culture).

"le point d'équilibre qui a été trouvé... ça a été de dire : les partenaires sociaux, entre guillemets, acceptent et ferment un peu les yeux malgré tout sur le fait que, malgré, que l'Unedic continue quand même à financer l'activité de spectacle en France. Ils acceptent ça dans la mesure où l'État abonde à hauteur de 50 millions d'€ - c'est pas rien – à travers le fonds de professionnalisation. Ca je pense qu'e c'est un équilibre qui ne sera pas remis en question. Si l'argent de l'État disparaît, il n'y aura pas compensation par l'Unedic" (Julien. Responsable DMDTS. Paris. 13-06-2007)

Ces dispositifs empêchent la majorité des intermittents exclus par les modifications initiées à partir de 2003 de quitter les marchés du travail artistique²⁸⁵. Ils leur ont aussi donné le temps de s'adapter aux nouvelles règles contribuant ainsi à ce que le niveau des effectifs indemnisés retrouve assez rapidement le niveau de 2002 et que les sommes affectées à ces fonds diminuent au même rythme que la progression des effectifs des annexes 8 et 10.

²⁸² "(...) j'ai essayé jusqu'ici de faire en sorte qu'il n'y ait ni vainqueur ni vaincu. Vous avez ainsi vu l'équilibre très subtil du fonds provisoire, placé au sein de l'Unedic, mais avec l'argent de l'État" (Renaud Donnedieu de Vabres, audition devant la commission d'information parlementaire, 1^{er} décembre 2004, p. 107).

²⁸³ Renaud Donnedieu de Vabres, conférence de presse du 4 mai 2004.

²⁸⁴ Cour des comptes – *Rapport public 2007*, p. 241.

²⁸⁵ Fin 2006, les effectifs annuels cumulés de l'AFT sont de 28 932 pour 41.337 pour fin février 2007 (Clarisse Fabre, "La « glissade » des intermittents", *Le Monde*, 9 février 2007).

II. LES EXIGENCES DE LA POLITISATION

Les groupes mobilisés, compte tenu des limites des ressources professionnelles qu'ils peuvent rassembler, de la place que l'État occupe traditionnellement dans l'organisation des relations professionnelles ainsi que des intérêts de l'ensemble des collectivités publiques au maintien du régime, sont donc conduits à faire de l'État leur partenaire – adversaire principal. Même si certaines des actions organisées visent l'Unedic, le Medef ou ses dirigeants, voire, parfois, la CFDT, les groupes mobilisés définissent des actions qui doivent atteindre prioritairement l'État (ses dirigeants administratifs ou politiques) pour l'obliger à traiter politiquement la question de l'intermittence. Le conflit avec l'État est parfois direct dans le cas de l'occupation de locaux administratifs ou de confrontations brutales avec un haut fonctionnaire ou le ministre de la Culture. Elles sont aussi indirectes quand les groupes mobilisés font pression sur une institutions, une entreprise en espérant que, de proche en proche, l'État se verra contraint d'intervenir

"(...) il faut absolument faire pression pour eux [les institutions], sur eux pour que eux fassent pression. D'ailleurs c'est ce qui s'est passé. C'est pour ça qu'on a pas occupé le théâtre de la Croix Rousse,... c'est que le jour même la ville nous propose un lieu pour nous installer. C'est-à-dire c'est un système de quilles ou de sucres que, en emmerdant tel type d'institution, ce type d'institution, du coup, va se réveiller et emmerder au-dessus, qui va regarder au-dessus, qui va regarder au-dessus. Donc c'est un travail stratégique." (Henry. Comédien. Coordination lyonnaise. Lyon. 16-09-2003)

A partir de cette perspective stratégique, les groupes mobilisés sélectionnent, dans le "répertoire d'action collective" (Tilly, 1986) à leur disposition, différents types d'action²⁸⁶. Sur la longue durée étudiée, ils utilisent un vaste ensemble de modalités d'actions dont la détermination repose sur plusieurs facteurs.

D'une part, il existe un passé qui conduit à reproduire des actions dont certaines (comme la manifestation), en s'institutionnalisant, se naturalisant et se routinisant constituent des facteurs de rigidité (Dobry, 1990) et recèlent une efficacité quasi-nulle, voire contre-productive quand elles mettent en évidence la faiblesse de la mobilisation. D'autre part, par un effet générationnel, donc d'accumulation mais aussi de renouvellement des expériences, certaines formes d'action apparaissent et se développent ; c'est le cas, dans la dernière période, de l'usage du Die-in²⁸⁷ qui théâtralise la disparition de nombreux intermittents.

²⁸⁶ "Je n'ai jamais parlé, autant que je le sache, du choix d'un répertoire dans son ensemble mais plutôt du choix d'une performance à l'intérieur d'un répertoire" (Tilly, 2005, 22).

²⁸⁷ Le Die-in est une forme de manifestation très théâtralisée au même titre que le Sit-in. Les participants doivent se coucher sur un espace (le plus souvent la rue) afin de mimer la mort. Les premiers Die-in sont apparus en Amérique du Nord (au Québec, dès 1976) afin de protester contre la place de l'automobile dans les sociétés occidentales en insistant sur une de ses conséquences les plus spectaculaires : la mort de piétons, de cyclistes et d'automobilistes.

La capacité d'innovation des groupes mobilisés repose néanmoins moins dans l'invention de nouvelles modalités d'action que dans leur capacité, dans des conjonctures précises, "en relation avec une configuration protestataire particulière" (Contamin, 2005, 22), à définir des combinaisons originales d'action avec des degrés renouvelés d'engagement, souvent par l'usage simultané, sur une courte période, dans une grande diversité de lieux, d'une pluralité d'actions à un haut niveau d'intensité. En 1992, ces groupes occupent un mois le théâtre national de l'Odéon et les compagnies du festival d'Avignon (*In* et *Off*) sont appelées à la grève. Si, jusqu'à maintenant, la crise de l'été de 2003 constitue l'acmé de cette lutte, c'est qu'elle se caractérise par la généralisation, sur l'ensemble du territoire, pendant plusieurs semaines, de formes de luttes déjà mises en œuvre mais non avec une telle intensité : grèves et/ou interruptions de nombreux festivals ; occupations de lieux ; manifestations rassemblant des milliers de personnes ; capacité d'expertise obligeant les responsables de l'Unedic à revoir le texte du 26 juin ; usage de formes modernes de communication.

Souligner le caractère central de cette combinaison revient aussi à refuser d'opposer artificiellement les "vieilles" organisations syndicales de salariés privilégiant des formes "archaïques" de lutte aux "nouvelles" organisations porteuses de formes nouvelles et "innovantes". Il existe des divergences politiques et organisationnelles profondes entre la FNSAC et les/des coordinations locales, qui sont l'objet de la seconde partie, mais la force du mouvement repose aussi sur sa capacité à combiner différentes traditions et innovations. Les grèves et occupations, qui constituent une des formes centrales de la lutte, appartiennent à un registre traditionnel d'action du mouvement ouvrier (Pénissat, 2005). La FNSAC a développé une expertise spécifique du régime et l'intérêt pour la médiatisation de la lutte est préexistant à l'émergence des coordinations ; des organisations de la FNSAC et de la CGT sont, elles aussi, intervenues dans les médias. Ce qui spécifie néanmoins certaines des coordinations c'est leur intérêt plus systématique pour ces nouvelles formes de lutte et leur capacité à mobiliser des ressources et des compétences dont ne dispose pas (ou ne dispose plus, ou dans de moindres proportions) la FNSAC.

Les groupes mobilisés, dans des combinaisons variables en fonction des conjonctures mais aussi des rapports de force internes, développent trois perspectives centrales, partagées par tous, et profondément liées. D'une part, ils interviennent dans le jeu politique (A). D'autre part, ils visent à la médiatisation de leurs luttes. Enfin, ils s'appuient sur une forte capacité d'expertise (C).

A. S'inscrire dans le jeu politique

Les fractions dominantes des artistes ont une longue tradition d'intervention dans le champ politique, soit par leurs revendications spécifiques, professionnelles et "catégorielles" soit par leurs interventions universalistes. Les groupes mobilisés s'inscrivent dans cette tradition. Il leur faut donc systématiquement interpellier les politiques (1) ce qui les conduit parfois à détruire le capital politique de certains de ces derniers (2). Leur inscription dans le jeu politique varie aussi en fonction des conjonctures, ce qui les conduit à s'appuyer sur les tensions internes au champ politique et administratifs (3). Néanmoins, les groupes mobilisés restent confrontés aux limites de cette stratégie, soit en raison du fonctionnement interne du champ politique, soit en raison de leur dépendance économique (4).

1. Interpeller les politiques

S'appuyant sur leur capital politique et leur connaissance des champs politiques locaux et l'existence préalable de liens, les groupes mobilisés s'adressent aux responsables politiques²⁸⁸. Cette activité n'est pas forcément liée à une conjoncture précise. Elle s'inscrit aussi dans une perspective plus lointaine, en prévision d'un conflit futur.

"Alors nous, cette lutte là on l'a beaucoup axée sur le politique. Effectivement, forts de la connaissance du dossier de 92. L'analyse qu'avait Figuières et qui me semblait juste, c'est que ce problème étant politique il doit se résoudre avec le politique. On a beaucoup axé notre démarche sur l'information auprès des politiques, justement des députés, sénateurs, les maires de ce qui se tramait. Donc, entre novembre [2002] et juin [2003] on a..... Par exemple, la coordination a rencontré tous les députés de la Loire. Ce travail là, c'était au départ, un travail d'information puisque le protocole on savait pas lequel il serait. En tout cas, il y avait besoin d'informer les gens en disant : « voilà il y a ça, ça va être remis en cause on sait pas comment, mais sachez que, sachez que la culture au niveau local n'existe que parce que l'intermittence existe ». A partir de là, ça a été une chose et ensuite depuis juin ça a été au moment justement du dépôt du protocole, c'est-à-dire au mois de juin, ça a été d'envahir les Assedic." (Jehan. Metteur en scène. Saint-Étienne. 23-10-2003)

Les représentants des groupes mobilisés informent les élus de la situation du régime, des projets de transformation et de leurs effets prévisibles sur la définition des politiques culturelles, notamment locales, donc de la nécessité de soutenir leur mobilisation. Cette activité d'information est d'autant plus nécessaire que les élus expriment parfois une forte méconnaissance de la réalité de ce régime. Le député- maire de Versailles (Etienne Pinte), qui dirige pourtant une ville avec une forte activité culturelle, et qui joue un rôle important à partir de 2003, déclare ainsi qu'il n'a découvert l'intermittence que lorsque la crise a éclaté cette année là²⁸⁹.

²⁸⁸ Un texte de la coordination rouennaise indique : "nous considérons que c'est un travail de fond. Il peut être utile le moment venu !" (Courrier du CATS, 11 décembre 1998).

²⁸⁹ "Quand la crise a éclaté, je ne savais pas ce qu'était l'intermittence. J'ai interrogé Jean-Daniel Laval, le directeur du Théâtre Montansier de Versailles qui m'a dit : « *C'est simple, je travaille à l'année avec cinquante personnes, dont quarante intermittents* ». J'ai tout de suite compris. Les neuf dixièmes de nos animateurs

Mais, il arrive toujours un moment où les intermittents et leurs organisations somment ces responsables de préciser leur position. En 1997, la coordination stéphanoise adresse à de multiples interlocuteurs, dont les responsables politiques et les élus du département de la Loire, une lettre type de soutien à la lutte des intermittents. Certains de ces derniers signent en faisant référence à leur responsabilité politique (M X, maire de...) alors que d'autres indiquent qu'ils soutiennent cette lutte mais qu'ils n'ont pas "pour habitude de signer ce genre de courrier". En janvier 2005, les organisations lyonnaises (la coordination "Spectacle en lutte", la FNSAC, le Synavi) adressent une lettre aux élus régionaux en leur rappelant l'urgence de la situation et la nécessité de la régler avant la fin décembre 2005 et leur posent une série de questions. "Pouvez vous soutenir publiquement l'ouverture de négociations dès le printemps 2005 pour la signature d'un nouveau protocole ? Soutenez-vous la démarche du comité de suivi de l'Assemblée Nationale ?". Elles leur demandent ensuite quelles sont leurs réactions au rapport Guillot (novembre 2003), qui "préconise dans le secteur du spectacle vivant et de l'audiovisuel un plan d'action pour l'emploi qui repose dans une large mesure sur l'implication des collectivités territoriales considérées en tant qu'employeurs, donneurs d'ordres et financeurs du secteur culturel." Elles finissent en indiquant : "Nous vous avons déjà souvent interpellés. Aujourd'hui, nous vous demandons une réponse claire à ces questions. Persuadés de l'ampleur des implications que ces questions posent au cœur des politiques culturelles nationales et régionales, nous ne doutons pas que vous serez particulièrement attentifs à cette demande."²⁹⁰

L'interpellation est souvent confinée à des échanges entre les acteurs du conflit. Elle peut aussi être publique, marquant une étape importante dans la politisation du conflit, sa publicisation qui menace alors plus directement les responsables politiques. Le 18 juillet 2000, Pierre Santini (comédien, membre du SFA, président de l'ADAMI), au moment d'une représentation dans la Cour d'Honneur (Lionel Jospin, Premier Ministre, étant présent), lit une déclaration condamnant le CARE et appelant le gouvernement à en refuser l'agrément. C'est aussi le cas d'un responsable du SFA qui, au cours de la soirée des Molière 2003 (12 mai 2003), intervient plusieurs minutes, en étant plusieurs fois applaudi. Il appelle à une véritable concertation nationale et souligne que, pour la première fois, le ministre de la Culture ne soutient pas les intermittents. En revenant sur les mobilisations en cours, il fait une référence

culturels sont des intermittents : si ce vivier disparaît, ce sera une catastrophe pour nos cités." Etienne Pinte, "Cuisine et intermittenace", *Télérama*, 2900, 10 août 2005.

²⁹⁰ Lettre du 10 janvier 2005.

explicite à la saison des festivals qui se profile et aux éventuelles difficultés qui pourraient survenir²⁹¹.

Cette interpellation politique conduit les membres des groupes mobilisés à se comporter en véritables "politologues" ; au cours de certaines AG, des participants s'interrogent sur le fonctionnement des champs politiques, sur les effets de leurs luttes, sur la manière dont ces dernières peuvent affaiblir le ministre. Ils s'interrogent alors sur son éventuel successeur et donc sur l'intérêt à l'affaiblir, etc.

L'interpellation des politiques repose d'abord sur la convergence des intérêts respectifs des intermittents et des collectivités publiques, ce qui explique l'insistance des premiers à souligner les effets dramatiques de la suppression du régime pour les collectivités publiques²⁹². Elle est aussi fondée sur une montée en généralité, caractéristique d'une "rhétorique de justification qui se rattache au bien commun" (Hétet, 1999, 1000). Cette dernière ne relève pas d'une démarche tactique et instrumentale permettant d'éviter que la lutte soit dénoncée comme du corporatisme. Elle est d'autant plus systématique, spontanée et intériorisée par les militants que la conception d'une culture comme bien commun, et pas seulement comme espace d'enjeux esthétiques et formels réservés à une élite, est une conception profondément ancrée dans divers champs artistiques, notamment dans le pôle du théâtre public. Cette montée en généralité vise à relier l'intermittence non seulement à la définition de politiques culturelles au bénéfice de tous, mais aussi à la définition d'une société plus juste.

"Nous ne sommes pas en grève juste pour défendre notre régime professionnel, mais aussi pour poser la question de la société dans laquelle nous voulons vivre et élever nos enfants. Nous défendons la culture, l'éducation, la tolérance. Nous refusons le monde du Dieu *Argent et Bénéfice* que nos hommes politiques nous imposent !

C'est toujours pour vous que nous jouons.

Nous appelons au soulèvement national, afin de lutter contre les pouvoirs anti-démocratiques actuellement en place.

Nous soutenir, c'est vous soutenir aussi !" ²⁹³

²⁹¹ "M. le Ministre, vous savez que l'été arrive. Nous aimerions tous - je vois Bernard Faivre D'Arcier dans la salle, mais j'en vois d'autres aussi -, nous aimerions tous que les festivals se déroulent dans le calme et dans le bonheur avec la seule chose qui nous importe : les spectacles et le public. M. le Ministre, intervenez pour que notre régime spécifique soit maintenu, mais surtout soit amélioré. Merci !"

²⁹² "Je suis du côté des intermittents, et tant pis si mes collègues de l'UMP me font la gueule ! Cela dit, un certain nombre d'entre eux ont apporté leur soutien au comité de suivi, en particulier les élus qui reçoivent des festivals dans leur circonscription, comme Thierry Mariani à Orange et Marie-Josée Roig -*devenue ministre de la famille*- à Avignon. Ils ont compris l'impact économique et social des festivals. Ceux-ci contribuent aussi à valoriser l'image d'une région." (Etienne Pinte, Député Maire (UMP) de Versailles, propos recueillis par Clarisse Fabre, "M. Pinte : « Déçu par les déclarations de M. Raffarin »", *Le Monde*, 9 mai 2004).

²⁹³ Tract non signé, Rouen, juillet 2003.

2. Détruire les bénéfices politiques

Les groupes mobilisés ne visent pas seulement à impliquer les responsables politiques sur la seule base d'une argumentation rationnelle concernant les bénéfices du régime et les dangers pour les politiques culturelles de la suppression de ce dernier ou sa modification drastique. Ils jouent sur ce que certains nomment leur "pouvoir de nuisance" qui peut compenser leur situation minoritaire.

Le capital politique personnel

La définition et la mise en place des politiques culturelles est un élément constitutif des ressources politiques de certains responsables politiques, Jack Lang en constituant une figure exemplaire²⁹⁴. Dans la mesure où une partie de leur capital politique spécifique (qui ne doit rien à celui de leur parti de référence) repose sur un crédit (Bourdieu, 1981, 14) qui, en l'occurrence, est principalement le fait des professionnels de la culture et de l'art, ces responsables politiques sont attentifs aux prises de positions de ces derniers. Robert Abirached souligne ainsi que, dans les années 1980, et concernant principalement les "grands" metteurs en scène, Jack Lang "s'irritait de la lourdeur des institutions ; de leurs dépenses qu'il jugeait excessives et de l'arrogance proverbiale de nos partenaires institutionnels, tout en souhaitant ménager ce milieu particulièrement turbulent et capable d'ameuter la presse" (Abirached, 1992, 19).

Les mobilisations autour du régime de l'intermittence sont ainsi l'occasion, pour les groupes mobilisés, de réactiver et entretenir cette crainte.

Dès le début des années 1990, les ministres de la culture sont régulièrement dénoncés pour leur inaction, voire leur "trahison". Dans un tract du 7 juillet 1992, le SNTR-CGT dénonce la "double trahison" du ministre de la Culture (Jack Lang)²⁹⁵. La même année, un responsable de la FNSAC dénonce "le délit de fuite du ministre de la Culture devant les menaces du CNPF"²⁹⁶. Ces dénonciations donnent parfois le sentiment d'une forme de jeu de rôles entre adversaires – complices qui savent qu'ils partagent les mêmes intérêts et les mêmes buts, ne serait-ce que parce que le ministre de la Culture peut avoir besoin de ces critiques face à d'autres interlocuteurs politiques et ministériels (le ministre du Travail, le ministre des Finances).

²⁹⁴ On peut d'ailleurs en voir un indice dans l'abondante bibliographie qui lui est consacrée, comparée à celle de la plupart des autres ministres, Malraux excepté (sur Jack Lang et la politique culturelle, voir : Collin, 1994 ; Hunter, 1990 ; Looseley, 1995).

²⁹⁵ "... Par deux fois,, nous avons été trahis : lettre signée du Ministre de la Culture garantissant le maintien de nos droits jusqu'à fin 1992 ! .. et mise en place d'un groupe de travail réunissant les directeurs de cabinet des Ministères du Travail et de la Culture et le représentants des salariés qui ne s'est jamais réuni !" (tract du SNTR-CGT, 7 juillet 1992).

²⁹⁶ In Olivier. Schmitt, "Les intermittents à l'heure du dialogue", *Le Monde*, jeudi 9 juillet 1992.

La situation se transforme radicalement pour Jean-Jacques Aillagon. Initialement, son autorité repose sur un double crédit : celui de la droite qui pense qu'il pourra la faire gagner en influence dans des milieux réputés de gauche ; celui des artistes et professionnels de la culture qui pensent que sa proximité avec Jacques Chirac²⁹⁷ - sur le même modèle que le couple Jack Lang / François Mitterrand - leur permettra d'être mieux défendus.

Mais, très rapidement, ce double crédit s'effondre en raison de son impossibilité à orienter les politiques culturelles dans le sens souhaité par ceux qui lui ont fait crédit²⁹⁸. D'une part, il apparaît rapidement impuissant aux yeux des responsables culturels

"A défaut d'un signe tangible de Matignon en sa faveur, le ministre reçoit en fin de journée une délégation des syndicats CGT du spectacle. Il l'accueille lui-même dans le hall du ministère. Le geste est apprécié. La rencontre est courtoise, mais les délégués ont besoin de grain à moudre. Seulement le véritable décideur n'est pas l'homme assis en face d'eux. Il est ailleurs : au Medef, qui veut la fin du statut des intermittents, à la CFDT, qui gère l'Unedic et n'est pas loin de vouloir la même chose que le Medef, au ministère des Affaires sociales, qui s'abrite non sans cynisme derrière les deux précédents protagonistes, à Matignon enfin, qui a d'autres chats à fouetter... Un délégué le lui dit : « *Votre intervention ne compte pas, je suis désolé de vous le dire, monsieur le ministre..* » Le ministre s'engage autant qu'il peut, rappelle son soutien mais évoque les usages abusifs de l'intermittence... Les délégués s'en vont. Le soir même, la Drac d'Ile-de-France est occupée."²⁹⁹

D'autre part, du point de vue des responsables gouvernementaux, à partir du printemps 2003, il s'avère incapable de peser sur la mobilisation en cours, la plus importante, la plus longue, la plus médiatique et la plus coûteuse politiquement de toutes. Il se révèle isolé, montrant la faiblesse de son crédit dans les champs artistiques, à l'inverse de ce qui était postulé par ses mandants politiques. Plus encore, en tant que ministre et théoriquement bénéficiaire de l'autorité dont l'État est dépositaire, il apparaît incapable d'en user et contribue même à la disqualifier. Dès le 13 mars 2003, 150 militants l'empêchent d'assister à un spectacle au théâtre municipal de Caen et, au cours de l'été 2003, il lui est souvent impossible de participer à de nombreuses manifestations artistiques en raison des mobilisations qui accompagnent sa venue. A diverses occasions, il manifeste une absence de "sens politique", une passivité qui l'empêche, par une répartie, un acte, par un "coup" politique, de modifier le rapport de force, d'affirmer l'autorité de l'État. Ce n'est pas un politique, un professionnel du champ politique (mais un professionnel du champ artistique probablement démuné dans un conflit proprement politique) et qui n'en a pas les réflexes ni l'ensemble de l'habitus progressivement incorporé. La soirée des Césars 2004 (21 février 2004) constitue une des

²⁹⁷ Jean-Jacques Aillagon doit toute sa carrière à Jacques Chirac. Né en 1946, titulaire d'un CAPES d'Histoire – Géographie, il est enseignant dans plusieurs lycées de Corrèze entre 1973 et 1976. Il quitte l'enseignement pour les mondes de la culture au sein desquels il occupe différents postes de responsabilité pour devenir directeur des affaires culturelles de la ville de Paris (1983), président du Centre Pompidou puis ministre de la Culture en 2002.

²⁹⁸ Dès septembre 2002, Jacques Peskine déplore "la faiblesse politique de Jean-Jacques Aillagon", (*Le Monde*, 19 septembre 2002).

²⁹⁹ Daniel Conrod, "Pourquoi en sommes-nous là, cher Jean-Jacques ?", *Télérama*, 2754, 23 Octobre 2002.

manifestations les plus publiques de cette absence de maîtrise politique. Soumis à l'intervention critique d'Agnès Jaoui ainsi qu'aux moqueries des animateurs de la soirée, les caméras le montrent incapable de réagir.

L'effondrement de son double crédit ainsi que son incapacité à maîtriser ce qui caractérise le métier politique conduisent à son départ du gouvernement au moment de la constitution du 3^{ème} gouvernement dirigé par Jean-Pierre Raffarin (30 avril 2004). Comme l'indique un rapport parlementaire, "Le ministre de la Culture et de la communication, M. Jean Jacques Aillagon, tentera vainement de dégager les voies de l'apaisement. Quelques mois plus tard, il sera «sacrifié » pour n'avoir pu ni sauver l'été 2003, ni prendre les initiatives qui auraient permis de dédramatiser la situation"³⁰⁰.

Son successeur - Renaud Donnedieu de Vabres - dispose d'un capital et d'un savoir-faire politiques nettement plus importants. Enarque, fils d'un maître de requêtes au Conseil d'État, il parcourt la carrière classique des élites politico-administratives françaises en combinant responsabilités dans la haute fonction publique (préfectorale) et à la direction des entreprises partisans (UDF puis UMP) pour occuper ensuite des postes ministériels. Dès sa nomination, il proclame son attention pour le dossier de l'intermittence et se définit comme le "ministre de l'emploi artistique". Il manifeste aussi, sous le double effet des dispositions incorporées et de l'expérience des difficultés rencontrées par son prédécesseur, une plus grande réactivité. En 2005, au cours de la soirée des Molière (5 mai), la question de l'intermittence provoque plusieurs interventions d'artistes, dont celles de Guy Bedos. Il prend alors le micro de la salle pour répondre aux diverses accusations et défendre sa politique. Le journaliste José Artur conclut d'ailleurs : "Il a été très bien".

Il reste néanmoins soumis aux critiques sévères des groupes mobilisés ainsi qu'à la même stratégie de destruction de son capital politique. En 2006, au moment du festival d'Avignon et alors que le ministère organise la célébration des 60 ans de la fondation de la décentralisation théâtrale, la FNSAC et certaines coordinations organisent, le 17 juillet, une manifestation qui se termine au Potager (espace situé au pied du Palais des Papes) où le ministre doit intervenir. Certains petits groupes parviennent à pénétrer dans cet espace, malgré la présence de policiers, et forcent le ministre, qui a maintenu sa présence, à quitter, sous la protection de ses gardes du corps, le chapiteau sous lequel devait se tenir un débat. Le soir, un groupe de

³⁰⁰ *Rapport d'information déposé en application de l'article 145 du Règlement par la commission des affaires culturelles, familiales et sociales, sur les métiers artistiques et présenté par M Christian KERT député, n° 1975, déposé le 7 décembre 2004.*

quelques centaines de personnes envahit la Cour d'Honneur et retarde la première du spectacle *Les Barbares*.

"Je lui avais dis [au ministre] trois fois en tête, et devant témoins, au ministre : « n'allez pas à Avignon! C'est une provocation. Vous allez là-bas, en disant tout s'est arrangé. On va fêter la décentralisation comme si de rien n'existait. **Vous allez** vous faire allumer. **N'allez pas à Avignon !** Tombez malade. Trouvez une visite urgente à faire à un collègue. **N'allez pas** à Avignon ! ». Trois fois de suite. Il y va. Il se l'est pris. J'avais deux mecs qui voulaient me tuer, surtout quand mes petits camarades ont innové. Ca c'était pas prévu au programme... Ils sont allés interrompre, ce qui n'est pas du tout notre règle, interrompre un spectacle dans lequel les personnels avaient voté qu'ils feraient une annonce mais qu'ils ne, qu'ils ne feraient pas grève. Donc, on est allé négocier leur sortie. Quand je suis monté sur le plateau.... Il y avait Pariente qui.. est devenu sous-directeur au théâtre, qui avait organisé toute la journée..... Il se retenait pour ne pas me foutre un poing dans la gueule et la gueule d'Hortense [Hortense Archambaut, co-directrice du Festival] ! Là, elle m'aimait pas du tout.. parce qu'elle pensait que c'était moi qui les avait amenés. Donc j'étais un faux-cul.... Et elle m'a beaucoup mieux aimé quand on a fini par les faire sortir au bout de 20 mn. Ce qui était pas évident. On était deux contre... une petite centaine pour dire : « allez maintenant [il claque dans les mains comme l'instituteur rassemblant sa classe], on s'en va. On laisse le spectacle » " (Théo. Responsable de la FNSAC. Paris. 12-06-2007)

Ces incidents donnent lieu à des conflits classiques d'interprétation. Le ministre déclare, au cours d'une émission de RTL, en faisant référence aux incidents ainsi qu'à une pancarte proclamant "RDDV, à la Libération tu seras tondu", qu'il existe des "comportements à caractère fascisant, et j'utilise ce mot à dessein."³⁰¹

Mais surtout, il est menacé d'être confiné dans la même posture de paralysie et de passivité que celle de Jean-Jacques Aillagon. Le journal régional titre en effet, le lendemain de ces incidents : "Les intermittents envahissent le palais des Papes. Le Ministre chassé du festival"³⁰². Ce dernier répond immédiatement, qu'il "est resté à Avignon, a participé à un autre spectacle et n'en n'a été nullement chassé. (...). Depuis son arrivée il ne s'est jamais dérobé et a tenu tous les engagements de participation aux spectacles qu'il avait pris, à Avignon comme dans d'autres festival"³⁰³.

Le capital politique collectif

En même temps qu'ils visent le crédit politique individuel des ministres de la culture, les groupes mobilisés veulent peser sur les entreprises politiques collectives. De manière assez classique, ils s'adressent régulièrement aux candidats aux différentes élections. En 1995, la revue de la CLYPS (*L'Eclypse*) consacre plusieurs pages aux réponses des candidats aux présidentielles concernant leur position en matière de culture. En 2004, certains groupes envisagent une étape supplémentaire en évoquant la possibilité de constituer des listes pour les cantonales et/ou les régionales. Mais aucun ne se décide à mettre en œuvre un tel projet.

Pourtant, ces luttes ne sont pas sans conséquence sur certaines élections, du moins est-ce ainsi que, parfois, certains responsables politiques interprètent des résultats électoraux. Les

³⁰¹ AFP, Paris, 20 Juillet 2006.

³⁰² *Dauphiné Vaucluse*, 18 juillet 2006.

³⁰³ *Dauphiné-Vaucluse*, 19 juillet 2006

élections cantonales et régionales des 21 et 28 mars 2004 se caractérisent par un grave échec des partis de droite qui ne dirigent plus que le seul conseil régional d'Alsace. Les commentaires qui suivent cette défaite soulignent le poids du conflit relatif à l'intermittence ce que contribue à valider le président de la République au cours de son intervention du 1^{er} avril³⁰⁴.

Qu'une telle interprétation soit objectivement "juste" ou "erronée" importe peu. Il faut considérer l'importance de ses effets sociaux. D'une part, c'est une interprétation qui est partagée par la plupart des acteurs concernés et qui s'appuie moins sur des éléments difficilement objectivables mais davantage sur un ensemble de commentaires d'experts (journalistes, experts électoraux, sondeurs) inscrits dans une logique argumentative autoréférencielle. D'autre part, cette interprétation renforce les différents acteurs sociaux dans la conviction du pouvoir de nuisance des groupes mobilisés, ce qui ne peut qu'inciter l'État à modérer la volonté de réforme radicale du régime et explique son soutien à la mise en place de différents dispositifs permettant d'accueillir les professionnels exclus du régime par les nouvelles règles de 2003.

3. Jouer sur les divisions internes à l'État

En accordant une importance stratégique aux champs politiques, les groupes mobilisés sont conduits à prendre en compte les tensions internes à ces champs en s'appuyant sur certains partis ou certains segments de l'appareil d'État.

L'intermittence comme enjeu entre membres du champ politique

Au cours de la mobilisation, les membres des groupes mobilisés sont amenés à considérer comment leur lutte devient un enjeu interne aux champs politiques entre organisations politiques, certaines prises de position étant à la fois constantes et prévisibles ; c'est le cas du PCF qui, dans les différentes phases du conflit, se range du côté des intermittents et critique le gouvernement, qu'il soit de droite ou de gauche³⁰⁵. Ce soutien a aussi des effets pratiques ; la CIP-IdF met en place une vaste enquête grâce au soutien financier du Conseil régional d'Ile-de-France, dont le vice-président chargé de la culture est, à ce moment là, Francis Parry, membre de la direction nationale de ce parti.

³⁰⁴ "Les conséquences [de la réforme] sur un certain nombre de jeunes artistes ont été mal appréciées. (...) Donc, j'ai demandé au gouvernement, immédiatement, de prendre tous les contacts nécessaires dans le cadre de la concertation indispensable pour trouver la solution aux problèmes qui sont posés." (*Le Monde*, Samedi 3 Avril 2004).

³⁰⁵ "Aujourd'hui, Monsieur LANG déclare par lettre se faire "l'interprète" des intermittents du spectacle auprès du CNPF, mais refuse toujours de les rencontrer. Or, c'est l'affaire de l'Etat que de garantir les droits des artistes", in "Intermittents du spectacle. Les raisons du soutien communiste." (Tract de la fédération du Vaucluse du PCF, juillet 1992).

D'autres prises de position relèvent davantage de logiques dépendantes des conjonctures et des appartenances aux majorités gouvernementales. La crise de l'intermittence est parfois l'occasion, pour les partis de droite, traditionnellement éloignés des milieux artistiques (ou de certains d'entre eux) d'attaquer les positions acquises par le PS. En 1991, le RPR étant dans l'opposition, Christine Albanel (secrétaire nationale du RPR, chargée de la culture) soutient le régime de l'intermittence en soulignant la nécessité de réformes, y compris en "faisant « rentrer » les cotisations patronales non versées." Elle ajoute que "(...) se contenter, comme le fait l'État, de renvoyer le problème sur les partenaires sociaux est un peu court. C'est la survie de nombreux artistes qui est en jeu"³⁰⁶. Après 2003, la critique, par des élus UDF³⁰⁷, du protocole de juin 2003 et de la position gouvernementale, relève de cette attitude commune à de nombreux élus locaux inquiets de la politique de l'Unedic. Elle peut aussi être comprise comme un élément dans les conflits entre l'UMP et l'UDF alors que se préparent les élections régionales et cantonales avec la constitution éventuelle de listes autonomes UDF.

Les conflits internes à l'État central

Si on considère l'appareil d'État, des conflits opposent régulièrement le ministre du Travail (et des affaires sociales) au ministre de la Culture, le premier, compte tenu de ses principes de jugement et des propriétés de ses cadres, étant proche des préoccupations de l'Unedic et de ses dirigeants³⁰⁸. En septembre 1992, Martine Aubry (alors ministre des affaires sociales), dans un article de Ouest-France, reprend l'argumentation du CNPF sur le déficit de l'Unedic et la part qu'y prennent les deux annexes 8 et 10. En 2002, concernant le doublement des cotisations sociales des intermittents et de leurs employeurs, la presse souligne ainsi que si c'est le ministre de la Culture qui se fait critiquer "les décisions ont été prises... par le ministre du Travail, cette fois-ci sous l'impulsion directe du Medef"³⁰⁹. Les intermittents peuvent difficilement affronter le ministre chargé du travail et tentent de s'appuyer sur celui de la culture pour contrer les projets du premier quitte, si nécessaire, à affronter plus violemment le second que le premier afin de l'obliger à intervenir en leur faveur. Le 16 Juin 2000, la ministre de la Culture (Catherine Tasca) rend public une lettre adressée à la ministre chargée du travail (Martine Aubry) pour exprimer son inquiétude vis à vis de l'accord du CARE. Elle s'appuie sur l'accord FESAC – CGT - CFDT pour demander le maintien en l'état du régime. Les tensions internes relèvent aussi d'un jeu, le ministère du Travail étant utile à celui de la culture pour se défaire de ses responsabilités

³⁰⁶ Christine Albanel, "Les artistes au pilori", *Le Monde*, 14 novembre 1991.

³⁰⁷ Le maire de Rouen - UDF - fait voter une motion de soutien aux intermittents.

³⁰⁸ Un des premiers rapports critiques est d'ailleurs celui de deux membres de l'IGAS.

³⁰⁹ Nicole Vulser, "Les intermittents battent le rappel", *Le Monde*, 16 septembre 2002.

"Et à partir de là, a commencé, ce que je vous disais, les contacts de plus en plus fréquents, j'ai presque envie de dire « ritualisés » entre les intermittents et le ministère de la Culture. C'est-à-dire qu'on les recevait en DRAC. Ils occupaient nos locaux, on a passé des nuits entières à discuter avec les coordinations. Nous leur expliquions que nous n'y étions pour rien, non seulement parce que nous étions un service déconcentré, et on avait sur cette question aucune prise, mais surtout parce que le ministère de la Culture en tant que tel, qui les soutenait, qui les comprenait, qui était leur meilleur avocat, etc., n'avait aucune prise sur ce qui dépendait du dialogue social entre partenaires sociaux, et qu'à la rigueur, c'était le ministère du Travail qui agréait ou non des accords passés entre partenaires sociaux. Donc, sans leur dire, on leur suggérait fortement d'aller occuper nos amis du travail (rires), que des gens de la culture." (Jean-Marie. Ancien dirigeant de la DMDTS. Lyon. 12-01-2011)

Des élus locaux contre l'État central

A partir de 2003, les groupes mobilisés s'appuient davantage sur les responsables politiques locaux. Longtemps absents de la mobilisation, à l'exception de l'exercice ritualisé des communiqués de presse de la FNCCC, la signature du protocole de 2003 et le conflit de l'été les conduisent à reconnaître l'importance du régime pour leurs politiques culturelles et à souhaiter ne pas voir se renouveler les annulations de l'été 2003.

"Il y a certains élus UMP qui sont simplement touchés eux directement comme élus locaux et qui sont employeurs d'intermittents comme Etienne Pinte avec son festival Molière à Versailles, comme Roigt à Avignon qui eux sont traumatisés par ce qui s'est passé dans les festivals l'année dernière. C'est là où la grève de l'année dernière ne sert pas à rien. C'est là où à la commission d'information, à la mission d'information culturelle ils me disent : « pour que l'été se passe bien, donnez nous trois mesures que nous allons proposer afin que les choses soient rétablies afin que, d'éteindre le feu avant l'été prochain. » C'est-à-dire que le moteur de Christian Kert, Dominique Paillet etc. élus de l'UMP c'est de ne pas provoquer l'hémorragie de l'année dernière. C'est-à-dire que je suis quasiment certain que si Avignon s'était déroulé même anormalement mais avait joué avec des forums comme certains proposaient (...) Roigt elle serait pas avec nous, Pinte je sais pas et la mission d'information culturelle aurait, n'aurait pas proposé les mesures qu'on leur a proposé du coup et qu'ils ont rendu publiques" (Mathias. Comédien. CIP-IdF. Paris. 22-03-2004)

L'alliance entre des groupes d'élus et les groupes mobilisés se manifeste de manière souvent classique : courriers publics, interventions dans la presse, dans les conseils municipaux, etc. Dès le début du mois de juillet 2003, et alors que le soutien de l'État au protocole du 26 juin annonce une modification radicale du régime, des élus, jusque là discrets, interviennent, souvent pour reprendre une série d'arguments des groupes mobilisés, dont la critique de l'approche "strictement comptable" du régime³¹⁰. A l'automne 2003, cette alliance prend deux formes plus institutionnelles : une commission d'enquête parlementaire et un comité de suivi.

En novembre 2003, la commission des affaires sociales et culturelles (présidée par Dominique Paillé - UMP) décide la constitution d'une commission d'information, interne à la commission des affaires sociales et culturelles. La commission reprend une grande partie des arguments des groupes mobilisés, y compris ceux concernant la solidarité

³¹⁰ "Il ne faut pas privilégier un strict aspect comptable, avec tous ses effets pervers, à une question de fond sur la politique culturelle." (Serge Grouard député-maire UMP d'Orléans, *La République du centre*, 1^{er} juillet 2003, in *La Lettre du spectacle*, 100, 18 juillet 2003).

interprofessionnelle³¹¹, et, dans ses conclusions, critique sévèrement le protocole de 2003 en soulignant que la réforme est injuste, pénalise les plus fragiles et ne réduit pas le déficit. ; "(...) cette réforme ne va pas dans le sens d'une réduction du travail illégal car les intermittents sont dans une situation encore plus contrainte qu'auparavant et donc prêts à accepter tous les compromis sur les heures ou les salaires déclarés pour obtenir des contrats. Au-delà, le nouvel accord déséquilibre l'ensemble du secteur en encourageant le travail illégal et en renchérissant le coût des productions."³¹² Elle appelle donc à une renégociation de l'accord et souhaite que l'on revienne au seuil de 507 heures sur 12 mois³¹³.

De nombreux parlementaires confortent leur opposition à la réforme en cours en intégrant un Comité de suivi de la réforme (créée le 17 décembre 2003) qui rassemble les groupes mobilisés (la CIP-IdF, la FNSAC, SUD), des organisations professionnelles (SRF, SYNDEAC, U-FISC, etc..) ainsi que des parlementaires de gauche et de la majorité de droite (Marie José Roigt, maire d'Avignon et Etienne Pinte qui en est un des principaux porte-parole)³¹⁴. Ce comité reprend les critiques déjà émises sur la réforme par la mission parlementaire et les intermittents. Il contribue à donner une légitimité politique aux groupes mobilisés dont il reprend de nombreux arguments (préservation du régime dans le cadre de la solidarité interprofessionnelle³¹⁵ ; critique des chiffres de l'Unedic)³¹⁶ et les principes de base (mutualisation du régime ; annexe unique ; revenu de remplacement et non de complément ; égalité de traitement ; consultation démocratique de tous les intéressés ; nécessité de trouver de nouveaux modes de financement)³¹⁷. Il valide d'ailleurs le contre-projet proposé par la CIP-IdF en demandant que celui-ci soit expertisé par l'Unedic et ses experts.

³¹¹ "On ne peut pas reprocher à l'Unedic d'avoir le souci de l'équilibre des comptes dont elle a la charge. Mais elle ne voit que le risque qu'elle gère. Or les intermittents participent à la solidarité interprofessionnelle dans d'autres branches, en reversant les excédents qu'ils dégagent. C'est vrai de la branche "vieillesse" pour environ 250 millions et des branches "maladie" ou "famille", ensemble, pour presque autant. Ces chiffres sont issus de nos différentes auditions. C'est pourquoi, quand on nous dit que l'ouvrière de Renault paie pour l'assurance-chômage des intermittents, il faut avoir l'honnêteté de dire aussi que l'intermittent paie pour la retraite de l'ouvrière." (Dominique Paillé, "Intermittents : le compte à rebours du gouvernement", propos recueillis par Clarisse Fabre, *Le Monde*, 2 mai 2004).

³¹² *Rapport de la mission parlementaire d'information*, décembre 2004, p. 22

³¹³ "Hier, une mission parlementaire, présidée par le député UMP Dominique Paillé, a enfoncé un peu plus le clou. Son rapport fustige « un accord professionnel qui ne règle rien, ni les déficits, ni les abus, ni les fraudes »" (MC T, *Le Figaro*, 8 décembre 2004).

³¹⁴ Antonella Corsani et Maurizio Lazzarato indiquent que la CIP est à l'initiative de ce comité en lien avec Noël Mamère, (Corsani, Lazzarato, 2008, 30).

³¹⁵ Clarisse Fabre, "La CFDT, trouble fête chez les intermittents", *Le Monde*, 13 mars 2004.

³¹⁶ *Plateforme commun du comité de suivi de la réforme de l'assurance chômage des intermittents du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel*, multigraphié, non paginé, 4 pages, 25 février 2004.

³¹⁷ "Réfutant la logique du nouveau système d'indemnisation qui utilise le nombre d'allocataires comme variable d'ajustement, il s'agit de proposer une plate-forme commune affirmant les principes d'une réforme viable, sur une base mutualiste, égalitaire, respectant les pratiques des salariés intermittents." (dossier de presse pour la conférence de presse du 25 février 2004)

4. Les limites à l'interpellation

Ces alliances, qui reposent sur la conjonction d'intérêts puissants mais néanmoins limités, et concernent des acteurs que, par ailleurs tout oppose³¹⁸, se heurte aux règles et contraintes de fonctionnement des champs politiques. Les critiques que les élus énoncent à l'égard de l'Unedic, quelle que soit leur intensité, dépassent difficilement le stade de la rhétorique politique et les parlementaires de droite ne s'opposent jamais véritablement au gouvernement.

Face au refus de l'Unedic de revenir sur le protocole, alors que les élections locales de l'année précédente ont été un revers important pour l'UMP et que se profilent les festivals de l'été, au début de l'année 2005, à l'instigation du comité de suivi, des parlementaires (députés et sénateurs) déposent une proposition de loi concernant le régime de l'intermittence qui comporte un article unique reprenant les traits essentiels de l'ancien dispositif (période de référence de douze mois pour l'ouverture des droits ; date anniversaire fixe pour le calcul de ces droits). Cette proposition de loi est déposée le 2 mars 2005 avec les signatures des députés de gauche et de l'UDF, mais il faut la signature d'un nombre suffisant de députés UMP afin d'avoir la majorité des députés. Les groupes mobilisés s'organisent alors afin d'inciter les parlementaires de droite à soutenir ce projet ; le site de la CIP-IdF tient un compte détaillé de l'état des signatures et indique, le 10 mai 2005, qu'il y a 93 signatures de l'UMP alors qu'il en faut 75. Cette proposition de loi devient un argument des intermittents mobilisés. Leurs représentants, au cours des Molières 2005 ou des Césars 2005, y font explicitement référence. Elle reçoit le soutien de l'association des maires des grandes villes présidée par Jean-Marie Bockel, maire PS de Mulhouse.

Cette proposition de loi se heurte néanmoins à plusieurs obstacles. La CFDT, qui considère "indécente" cette proposition³¹⁹, souligne que le régime est assuré de sa pérennité jusqu'à la fin 2005 et n'est donc pas immédiatement menacé. Le gouvernement tente de s'opposer à la signature des parlementaires de sa majorité et leur adresse un contre argument. Enfin, cette proposition doit être inscrite à l'ordre du jour de l'Assemblée nationale, ce qui dépend du président de cette dernière ou de chaque groupe parlementaire qui dispose d'une "niche

³¹⁸ Le comité de suivi rassemble des délégués de la CIP-IdF et des élus de l'UMP qui se situent ainsi aux antipodes de l'échiquier politique.

³¹⁹ "Dans un pays comptant 2,7 millions de chômeurs, cette initiative, qui semble montrer que l'on ne s'intéresse qu'à 100 000 d'entre eux, est indécente. Pour nous, le projet de loi est un casus belli, dont les parlementaires ne semblent pas mesurer les conséquences. Le Medef en profiterait pour demander la sortie pure et simple des intermittents de la solidarité interprofessionnelle. Quant à revoir les annexes 8 et 10 avant la négociation de la convention Unedic, dont l'échéance est fin 2005, c'est un peu comme si on construisait une maison en commençant par la cheminée. Les droits des intermittents sont garantis jusqu'à la fin de l'année, leur régime et leurs indemnités ne sont pas menacés. Il n'y a donc aucune raison de commencer les négociations avant l'heure." Annie Thomas (secrétaire nationale de la CFDT et vice-présidente de l'Unedic), mis en ligne sur le site de la CFDT le 5 avril 2005.

parlementaire" lui permettant de déposer ses propres propositions. Or, dans les mois qui suivent, ni le président de l'Assemblée nationale, ni aucun des groupes parlementaires n'inscrivent cette proposition de loi. Celle-ci est enfin proposée au vote le 12 octobre 2006, mais, pour ne pas avoir à prendre position, 90 députés UMP ne se présentent pas³²⁰, ce qui permet au président de ce groupe de demander la vérification du quorum ; celui-ci n'étant pas atteint, le vote est annulé.

Ce ne sont pas seulement les députés de droite qui ne veulent dépasser le stade de la rhétorique du soutien. Les parlementaires socialistes n'utilisent pas les possibilités qui leur sont offertes d'utiliser leur "niche parlementaire" pour présenter la même proposition de loi. Ils hiérarchisent les intérêts et tendent eux aussi à privilégier le cadre contractuel et conventionnel³²¹.

Les groupes mobilisés se heurtent donc aux professionnels des champs politiques qui, en fonction de différents paramètres (appartenance ou non à la majorité gouvernementale ; intensité de la mobilisation ; proximité avec les artistes ; état de la conflictualité sociale), se montrent inégalement disposés à soutenir leurs revendications. Ils se heurtent aussi à l'État qui dispose de capacités de rétorsion d'autant plus importantes que les artistes concernés sont intégrés dans l'économie administrée. C'est une réalité implicite, le plus souvent tue (car elle mettrait à mal l'image double d'un État bienveillant et d'artistes autonomes) et difficilement mesurable par le chercheur car elle se manifeste dans des situations dont il est absent : discussions informelles au moment d'une rencontre professionnelle ; négociations pour la définition des budgets et des subventions. Il arrive néanmoins qu'il puisse en saisir des bribes à l'occasion d'un article, d'une interview.

Le 2 juillet 1992, Marcel Maréchal, metteur en scène important des années 1960 aux années 1980, alors directeur du théâtre de la Criée de Marseille, est présent à Paris et signe une pétition de soutien à l'occupation du théâtre national de l'Odéon (celle-ci étant l'objet de

³²⁰ *La lettre du spectacle*, 170, 20 octobre 2006.

³²¹ "La démarche menée avec le Comité de suivi a certes légitimé les revendications, les a parées d'honorabilité parlementaire. Mais finalement, le bon vieux réalisme politique l'a emporté, même au prix de quelques faux-fuyants. Et il n'est pas certain qu'une alternance politique changerait la donne. Pour s'en convaincre, il fallait voir les militants socialistes du secteur culturel, réunis le 6 novembre au siège du parti rue de Solferino (...), renvoyer dans ses cordes Samuel Churin, un des porte-parole de la Coordination qui a justement participé aux travaux du Comité de suivi. Qu'ils soutiennent Laurent Fabius, Dominique Strauss-Kahn ou Ségolène Royal, les socialistes présents ont défendu le même principe : la négociation entre partenaires sociaux doit aboutir à un compromis acceptable par tous. Pas question de s'immiscer par avance dans une négociation professionnelle, encore moins de remettre en question les règles qui permettent de valider un texte signé par un ou deux syndicats faiblement implantés dans le spectacle vivant. Sans parler de la représentativité des syndicats d'employeurs ou de salariés au plan national, sujet sensible pour les partis des deux bords (...)" (*Vent d'automne sur l'intermittence*, *La lettre du Spectacle*, 172, 17 novembre 2006).

nombreuses critiques émanant du ministère de la Culture et d'artistes reconnus). Rapidement confronté aux interrogations du ministre de la Culture de l'époque et de sa femme, il écrit une lettre à ce dernier pour se justifier, souligner son alignement sur les positions du ministère et indiquer son revirement de position.

"Monsieur le Ministre et cher Jack Lang

Monique [la femme de Jack Lang] vient de me faire part téléphoniquement de ta surprise à ma visite impromptue, le jeudi 02 juillet vers 16h30, au Théâtre national de l'Odéon. Je voudrais te préciser ici que de passage à Paris pour auditions, entre deux avions, je me suis trouvé dans le quartier de l'Odéon pour aller acquérir des livres de théâtre à la librairie du Coupe-Papier.

Ignorant jusqu'à l'existence de la manifestation des intermittents, j'ai été "harponné" par eux à la sortie de la librairie. Je leur ai fait savoir que je devais prendre un avion. Ils m'ont alors présenté un document pour signature. Je l'ai signé sans même le lire et suis aussitôt reparti, sans commentaire, pour Orly. (...) C'est donc fort de notre point de vue commun que j'ai cru bon devoir signer ce texte. Avec le recul, j'ai le sentiment d'avoir été piégé. J'ignorais en effet, que cette occupation s'était déroulée sans l'assentiment de la direction de l'Odéon, et que tu avais accepté de recevoir une délégation des intermittents à la condition qu'ils libèrent les locaux du théâtre national. J'envoie donc par même courrier un fax aux occupants de l'Odéon pour leur conseiller de quitter les lieux et de te rencontrer dans les plus brefs délais. (...) En espérant que tu seras convaincu de ma bonne foi et de mon amicale loyauté, sois assuré de l'entier dévouement à la mission que tu m'as confiée à la tête du Théâtre national de Marseille"³²²

En 2003, au début de la période de mobilisation, Régine Chopinot fait partie du groupe des artistes les plus reconnus qui soutient le plus résolument les groupes mobilisés. Elle signe une série de textes appelant à refuser l'accord du 26 juin³²³, critique certains de ses pairs (Chéreau, Mnouchkine) manquant de courage³²⁴. Au cours d'une conférence de presse organisée par des cinéastes elle dénonce – sous la forme assez classique de la critique artiste – les transformations actuelles des festivals, l'embrigadement général du commerce et la "dictature du divertissement" mis en place par l'État depuis 1981³²⁵. Sa déclaration, cette même journée, concernant les subventions publiques qui la "polluent intimement", provoque une série de réactions dont celle de Jean-Jacques Aillagon³²⁶. Rapidement convoquée par les subventionneurs publics du centre chorégraphique national de La Rochelle qu'elle dirige, elle est amenée à résipiscence.

"En début de semaine, la rumeur d'une «chasse aux sorcières» circulait dans la profession. Première victime : **Régine Chopinot**, coupable d'avoir dit lors d'un forum des artistes à l'Utopia d'Avignon que «l'argent [la] pollueait». Ces propos, repris dans *La Charente Libre* lui ont valu une convocation de ses

³²² *Le Canard enchaîné*, 15 juillet 1992.

³²³ *Dauphiné Libéré*, 30 juin 2003

³²⁴ "Je ne sais pas si c'est l'engagement physique que demande la danse qui nous donne plus de courage, mais ces artistes [Chéreau et Mnouchkine] en manquent singulièrement. Ils ont perdu leurs antennes qui en faisaient des chefs de file. (...) Aujourd'hui, la nuance ne peut exister. Trente ans de nuances, ça suffit." (Régine Chopinot, propos recueillis par Dominique Frétard, "Il fallait prendre la décision scandaleuse de ne pas jouer", *Le Monde*, 4 juillet 2003).

³²⁵ Conférence de presse des cinéastes. Cinéma Utopia. Avignon. 7 juillet 2003.

³²⁶ Le ministre a "enfin souligné les « déclarations hallucinantes » qu'il avait entendues lors du conflit, comme celle de la chorégraphe Régine Chopinot, qui a dit que « les subventions de l'Etat (la) polluent intimement ». « Les bras m'en tombent » a conclu le ministre, en rappelant que la France est le pays qui subventionne le plus la création dans le monde." (Nicole Vulser, "Jean-Jacques Aillagon indigné par cette « politique du pire »", *Le Monde*, 12 juillet 2003).

tutelles (Drac et Région Poitou-Charente) lui demandant de s'expliquer. « *C'est un magnifique lapsus dû à l'émotion et à la fatigue accumulées car tout le monde sait que je suis très heureuse de mon outil de travail, confie-t-elle à La Lettre des spectacles. Mes partenaires se sont sentis trahis et m'ont demandé de fournir un démenti que je vais leur adresser. Cela ne remet bien sûr pas en cause l'appréciation qu'ils ont du travail de qualité fourni depuis dix-sept ans à La Rochelle* ». ³²⁷

B. La médiatisation des luttes

Les membres des groupes mobilisés entretiennent avec les médias un rapport d'autant plus complexe et profondément ambivalent qu'il ne concerne pas seulement les phases de mobilisation.

En effet, tous, mais particulièrement les porteurs de projets, les directeurs de compagnies et d'institutions, dans le cadre de leur activité professionnelle se préoccupent de faire connaître leurs spectacles. Cette exigence est d'autant plus pressante que l'offre se révèle abondante. Les professionnels sont donc confrontés, à des degrés divers, aux difficultés d'accès aux médias pour faire connaître leurs spectacles, faire venir des journalistes³²⁸. Ils sont confrontés aux règles de fonctionnement des médias, à leur capacité à sélectionner et hiérarchiser l'information, qui leur paraissent souvent relever de l'arbitraire.

Par ailleurs, au même titre que de nombreux groupes et courants, ils manifestent une profonde méfiance à l'égard des médias et des univers journalistiques, méfiance qui est accentuée par les enjeux spécifiques aux champs artistiques et le refus, du moins pour certains d'entre eux, de la régulation marchande et de la culture marchande, dont TF1 fournit le repoussoir idéal. Les AG débattent ainsi régulièrement de la possibilité d'accueillir des journalistes au moment de leurs discussions.

Néanmoins, parce qu'ils en surévaluent le rôle (les groupes mobilisés partagent alors la même croyance que les responsables politiques ou les membres du champ médiatique) et parce qu'ils doivent prendre en compte la croyance des responsables politiques dans la toute puissance des médias, une grande partie de leur activité est orientée vers ces mêmes médias, considérant plus ou moins confusément qu'une mobilisation n'existe socialement que si elle est prise en considération par ces derniers (voir Lipsky, 1968). Critiquant le sensationnalisme des médias, ils contribuent en même temps à le nourrir (Barbot, 1999).

Les actions médiatiques peuvent se donner comme objectif de peser directement sur "l'opinion publique" (en l'occurrence le lecteur et surtout le téléspectateur du journal télévisé) dont il faudrait faire évoluer la perception de la situation des professionnels ou des raisons de la lutte. Mais la logique du "coup" ou du "scandale", au cœur de la médiatisation de la lutte,

³²⁷ *La Lettre du spectacle*, n° 100, 18 juillet 2003.

³²⁸ Cela concerne aussi bien le directeur d'une compagnie indépendante locale que le directeur d'institution qui éprouve les plus grandes difficultés à faire "descendre" de Paris les critiques qui comptent.

n'a pas de véritable effet mesurable sur la perception du problème de l'intermittence par les millions de spectateurs confrontés, de toute manière, à des situations plus spectaculaires. Il s'agit plus sûrement de peser sur l'organisation du champ politique en inscrivant cette question sur l'agenda ou, au fil des mois, de la maintenir sur l'agenda politique.

Cette médiatisation ne naît pas avec la lutte des intermittents ni avec l'émergence des coordinations. Elle est déjà une dimension de l'activité des organisations ouvrières et syndicales. Il existe certes des différences entre la FNSAC et les coordinations qui peuvent privilégier des modes d'action en fonction de leurs histoires spécifiques et des stratégies de différenciation mises en place (Sinigaglia, 2007a). Mais, il ne faut pas exagérer l'importance de cette dernière dimension ; la CGT, avant les coordinations, a mis en place des actions spectaculaires (interventions régulières sur le Tour de France, occupation des Tours de Notre Dame en octobre 1975), avec de fortes répercussions médiatiques, qui ont contribué au renforcement de l'identité des groupes ouvriers concernés en mobilisant "les valeurs constitutives de l'ethos ouvrier" (Sommier, 1993, 3). Les conflits internes aux groupes mobilisés portent d'ailleurs moins sur le type d'action que sur des enjeux de prééminence médiatique : qui parle et au nom de qui ?

L'importance de la médiatisation repose aussi sur les limites des formes héritées de lutte : grèves, manifestations, occupations (1). Mais si la médiatisation est centrale, leur maîtrise par les groupes mobilisés est relative (2).

1. Les limites des formes héritées de lutte dans les champs du spectacle.

La grève.

La grève apparaît comme la modalité centrale d'action du mouvement ouvrier et se développe à partir de la fin du XIX^{ème} siècle (Tilly, 1986) en montrant la puissance et la détermination (Bérout, Mouriaux, 2005), son impact étant d'autant plus important qu'elle se combine avec les occupations des lieux de travail (1936 - 1968) ou des manifestations imposantes³²⁹. Cette forme de lutte est d'ailleurs utilisée très tôt par certaines fractions d'artistes - en 1904, il y a ainsi appel à la grève générale des musiciens (voir Rauch, 2006) - et, depuis le début de la mobilisation, cette forme d'action est régulièrement utilisée ou revendiquée par les groupes mobilisés. Il importe néanmoins d'en examiner les formes concrètes afin d'en souligner les spécificités, les différentes significations et leurs limites.

La grève, dans le monde industriel, recèle plusieurs propriétés que je radicalise afin de mieux préciser, par contraste, les contraintes dans lesquelles s'inscrivent les professionnels

³²⁹ Ce caractère central explique que la grève est souvent utilisée comme l'indicateur principal de la conflictualité sociale. C'est le cas des JINT (Journées individuelles non travaillées pour fait de grève).

des champs artistiques. D'une part, le salarié est inscrit dans une organisation centralisée et hiérarchisée, soumis au lien de subordination. Ce lien est inscrit dans un cadre juridique stable et les salariés sont coupés du produit de leur travail et isolés de leur destinataire (les consommateurs), l'interlocuteur exclusif étant l'employeur ; "Dès lors, la grève peut être analysée comme une inexécution concertée des obligations des salariés à l'égard de l'employeur et le droit de grève comme un droit à déroger à la force obligatoire du contrat." (Supiot, 2001, 689). D'autre part, l'activité vise à la production de biens (matériels) stockables et se développe dans un espace clos et dans un temps donné ; les temps sociaux de travail et de non travail sont nettement distincts et sont matérialisés par l'entrée et la sortie de l'usine, elle-même souvent objectivée par des bâtiments et des murs qui enferment non seulement des biens de production mais aussi les résultats de cette production sous forme de stocks dont le contrôle a alors un caractère stratégique. C'est pourquoi, la grève est indissociable du piquet de grève et/ou de l'occupation des lieux de production, les salariés interdisant aussi bien la reprise de l'activité que la récupération de ces différents biens. Dans l'univers industriel, la grève est donc un échange de coups mais aussi de coûts entre des adversaires identifiés et identifiables ; faire grève c'est assumer le risque de perte de salaire tout en pesant sur la rentabilité de l'entreprise et les revenus des actionnaires. Dans ses formes les plus paroxystiques, la grève peut conduire à l'épuisement des acteurs du conflit, le moins épuisé pouvant alors gagner³³⁰. Cette forme d'action s'est progressivement élargie à diverses catégories de salariés (et de non salariés) que ce soit pour des actions limitées ou, au contraire, pour des mobilisations concernant l'ensemble d'un groupe professionnel et/ou d'un champ social, mais on peut douter que derrière la catégorie de grève on puisse retrouver les mêmes réalités sociales.

Dans les champs artistiques, principalement pour les artistes et non pour les techniciens permanents des institutions, plusieurs propriétés interdisent que la grève puisse être assimilée à celle intervenant dans les mondes industriels. La coupure entre les temps de travail et de non travail est floue, incertaine. Le travail invisible, souvent individualisé (le musicien répétant chez lui), occupe une place croissante. Le lieu d'activité est de plus en plus éclaté, dématérialisé et déterritorialisé. Le lien de subordination entre le directeur artistique (metteur en scène, scénographe) et les salariés auxquels il fait appel ne repose pas sur la règle juridique. La relation n'est pas médiatisée par une hiérarchie plus ou moins importante ; elle est directe, immédiate, parfois de longue durée et repose sur une proximité artistique,

³³⁰ Voir par exemple *Germinal* qui en propose une illustration fondatrice.

affective, corporelle. En tant que production de service, le rapport aux usagers (les spectateurs) est direct et central.

Dès lors, il apparaît impossible de considérer une même situation de cessation d'activité comme une grève, du moins dans la signification héritée de la société industrielle. Plus précisément, on peut distinguer deux situations radicalement opposées entre lesquelles existe un continuum de situations. A un pôle, ce sont les grèves de professionnels (techniciens de la télévision, artistes de doublage, etc.) qui sont engagés dans un conflit salarial "classique" (sur les conditions de travail, les rémunérations, etc.) avec leurs employeurs. A l'autre pôle, au moment des luttes relatives à l'intermittence, ce sont des membres de compagnies indépendantes qui, à l'occasion de journées nationales d'action, avec leur metteur en scène – directeur artistique, arrêtent une répétition et participent à une manifestation puis reviennent sur leur lieu de répétition, quitte à travailler plus longtemps pour rattraper le temps perdu.

"SP. Et par exemple, y a eu la grève le 27 février [2003], est-ce que vous étiez en grève ce jour là ?

Je travaillais pour le Théâtre du Radeau et on était en montage tous seuls, sur notre chapiteau. Alors on a travaillé le matin et puis on a débrayé l'après-midi pour aller à la manif. Mais c'est un jour où de toute façon on n'était pas déclaré." (Françoise. Technicienne. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 23-07-2003)

L'arrêt de travail ne relève pas d'un échange de coups et de coûts avec l'employeur, mais vise à créer un événement politique et médiatique³³¹. Cette spécificité est particulièrement nette dans le cas du festival d'Avignon 2003. Les groupes mobilisés n'appellent pas véritablement à une grève générale ; il s'agit d'entretenir une tension en vue de faire du festival un lieu permanent de débats et de mobilisation. En ce sens, l'annulation du festival est, pour eux, la pire décision car elle conduit inéluctablement au départ des publics et des professionnels. Elle est aussi d'autant plus désastreuse qu'elle a des effets économiques négatifs sur une grande partie des compagnies indépendantes du Off. C'est d'ailleurs pourquoi, au cours de l'été 2003, un des principaux arguments utilisés par les opposants à la grève consiste à proclamer que les intermittents allaient "se tirer une balle dans le pied".

"je suis venu à Avignon avec 14 comédiens, pour présenter *Terezin*, une pièce sur les camps de concentration. Nous devions donner 22 représentations dans le cadre du off, mais celles-ci ont été annulées parce que nous avons voté la grève. Avignon, c'est la plus grande foire du théâtre qui existe en France. Pour nous, c'est la possibilité de montrer notre pièce et de lui assurer au minimum deux saisons d'existence. La dernière fois que nous sommes venus à Avignon, en 1997, nous avions ainsi rencontré 237 acheteurs, nous assurant 210 représentations. Ce qui nous avait permis de récupérer complètement notre mise. Car lorsqu'on joue à Avignon, c'est toujours à perte. Cette année, par exemple, nous devons dépenser 13 456 € pour la location du théâtre, 7 963 € pour celle du logement, 18 € par personne et par jour pour les repas, sans compter les salaires des acteurs. Or, du fait de la grève, nous n'aurons aucune recette. Et comme nous ne pouvons montrer notre pièce, à aucun acheteur, cela signifie que notre

³³¹ "La grève notamment, tend à devenir un événement médiatique. Elle fournit, à ce titre, l'occasion d'une recherche d'alliances dans le monde associatif et politique ; d'une large contribution des médias ; et d'une interpellation de la population, alors invitée à prendre position" (Contrepolis, 2005, 56).

présence au Festival d'Avignon se traduira par un lourd déficit."³³²

Dans les champs artistiques, les groupes mobilisés se heurtent aussi à "la logique sociale" spécifique à chaque secteur (Dobry, 1986, 168) qui encadre l'univers du pensable et du faisable. De la même manière que les mobilisations d'enseignants butent sur la question des examens (que, pour la grande masse de ces derniers, il ne saurait être question de ne pas faire passer), dans le champ théâtral, la logique dominante postule que l'on ne s'arrête pas de jouer quand on a la "chance" de monter sur le plateau. Cette logique est d'autant plus forte qu'elle s'appuie sur une mythologie fondatrice (celle de Molière mort sur scène) que l'on retrouve en 1968, avec Vilar qui affirme que, "quel que soit l'événement qui arrive dans la vie d'un comédien ou dans la rue", il doit jouer³³³ ou, en 2003, chez Patrice Chéreau³³⁴.

Ces différents facteurs débouchent sur des situations confuses ainsi que des clivages à l'intérieur des compagnies et entre professionnels, mais aussi dans les perceptions individuelles de nombreux professionnels. Au moment du festival d'Avignon 2003, Jacques Livchine (metteur en scène indépendant connu) publie un texte où il énumère les différentes raisons qui pourraient le conduire à faire (ou à ne pas faire) grève (Annexe 5annexe 5, p. 409).

Des compagnies tentent de définir un compromis incertain entre les exigences de la lutte et les contraintes professionnelles. La compagnie Le théâtre du maquis³³⁵, dont le nom joue sur les multiples significations du terme de maquis, est présente dans un des lieux importants du Off (le Chien qui fume) pour présenter un spectacle *Falesa*. Les comédiens et techniciens de la compagnie font une semaine de grève au début du festival en proposant tous les jours un "Cabaret de résistance". Puis, malgré l'annulation du In, ils décident de rester, de reprendre leur spectacle mais en donnant encore une fois leur cabaret. Ce dernier (21 juillet 2003) alterne de petits sketches militants avec des lectures de textes (celui de Jack Ralite paru dans *L'Humanité* du 4 juillet 2003), de courts dialogues avec la salle (une soixantaine de personnes) et une série de chansons du mouvement ouvrier et révolutionnaire (*Bella Ciao* en blues ; un chant de mineur américain ; un chant du maquis de la seconde guerre mondiale).

³³² Jacques Livchine, "Aucune recette, aucun acheteur", *L'Express*, 17 juillet 2003. Jacques Livchine joue dans le Off Avignon.

³³³ cité in Volponi 1988, p. 27

³³⁴ "Comment expliquer à un metteur en scène lituanien qui est venu avec une troupe entière qu'il ne faut surtout pas jouer? Comment peut-on renoncer à jouer un spectacle sur lequel on travaille depuis des mois ou des années? Et surtout pourquoi le faire? Pourquoi se tuer, se sacrifier aussi radicalement? Pour se faire entendre? Il n'y aura plus personne pour nous entendre." (Patrice Chéreau, "Comment peut-on renoncer à jouer ?", *Nouvel Observateur*, n° 2002, 6 août 2003).

³³⁵ En 1992, cette compagnie est présente dans la programmation du In. Implantée dans le Sud-Est de la France elle bénéficie du soutien de diverses collectives publiques.

Les manifestations

La manifestation constitue un "acte typiquement magique (ce qui ne veut pas dire dépourvu d'efficacité) par lequel le groupe pratique virtuel, ignoré, nié, se rend visible, manifeste pour les autres groupes en tant que groupe connu et reconnu prétendant à l'institutionnalisation." (Bourdieu, 1980, 67). Elle constitue aussi "l'affirmation physique d'une opinion ; en donnant corps à une revendication, elle contribue à transformer une simple opinion individuelle en idée-force, parce qu'elle exprime une détermination plus forte et un engagement physique plus intense que dans une pétition ou un vote." (Champagne, 1990b, 62). Cette dimension physique est particulièrement nette dans l'opposition que cet auteur construit entre la manifestation de premier degré (principalement à usage interne au groupe, l'action a ici une visée expressive) et celle de second degré qui tend à "à privilégier l'« effet de démonstration » exercé sur les autres, à soigner les effets en général, bref, à produire délibérément du spectaculaire, puisqu'il s'agit ici précisément d'agir en impressionnant." (Champagne, 1990b, 212). La dimension quantitative est ici déterminante, l'évaluation du nombre de personnes présentes constituant traditionnellement un des enjeux d'interprétation entre les organisateurs et les forces de police et étant fortement prédictive de l'attention des médias "mainstream" (McCarthy, McPhail, Smith, 1996).

L'usage de la manifestation est, pour les groupes mobilisés, d'un usage incertain. Certes, on peut considérer que les intermittents se définissent par des propriétés (jeunesse, haut niveau de formation, valeurs de gauche) qui les prédisposent, socialement, à un usage fréquent de la manifestation (Favre, Fillieule, Mayer, 1997). Mais, d'une part, compte tenu de l'état de division parmi les professionnels (artistes et techniciens), ces manifestations peuvent difficilement être définies comme des manifestations de premier degré (démontrant, à usage internes, la cohésion et la force du groupe), ce qu'elles peuvent atteindre dans les années 1980, quand la presse du SFA rend compte des manifestations en proposant des photos de vedettes. Elles sont même parfois la matérialisation de l'isolement des groupes ou des organisations syndicales (manifestation de 200 à 300 personnes, à l'appel de la FNSAC en juillet 2002).

D'autre part, les groupes mobilisés sont souvent dans l'incapacité, à eux seuls, de donner corps, de constituer des manifestations qui fassent masse car leur capital institutionnel (Champagne, 1990b, 242) et leur force de mobilisation restent limités. Ce trait est particulièrement manifeste dans les espaces locaux. Soit ils manifestent seuls, mais ils apparaissent peu nombreux, soit ils se joignent à d'autres groupes mobilisés, et risquent de voir leur présence et l'objet de leur lutte, noyés dans la masse des revendications et des manifestants. C'est le cas à Lyon, au printemps 2003 (au moment des mobilisations sur le

régime des retraites) ou au printemps 2006 au moment de la lutte contre le CPE ; la participation des plus engagés des intermittents est, physiquement, indiscernable. En revanche, il existe des cas, dans les contextes de lutte et dans les espaces centraux de mobilisation, où les groupes mobilisés font la démonstration de leur capacité de rassemblement. Le 8 juillet 2003 (Avignon), la manifestation rassemble plusieurs milliers de personnes. Un tel succès est rendu possible par la concentration dans l'espace restreint de la ville de plusieurs milliers de "professionnels". Il s'appuie sur la mobilisation de plusieurs syndicats. Alors que l'on sort d'une longue lutte dans l'éducation nationale, le SNES est présent avec plusieurs banderoles. Les UD CGT du Vaucluse et des Bouches du Rhône et d'autres organisations de la CGT fournissent un important matériel (camions et puissante sonorisation) et rassemblent des manifestants sous leurs banderoles.

Les occupations

Celles-ci font partie des formes d'action relevant du mouvement ouvrier depuis 1936 mais aussi d'autres courants : groupes d'extrême-gauche, catholiques de gauche, etc. (Pénissat, 2005). Le plus souvent l'occupation réclame un engagement important (présence physique permanente), une organisation pour, dans le cas des usines, protéger l'outil de travail, empêcher l'intrusion d'éléments extérieurs. Dans le domaine de la culture, le conflit de l'intermittence donne lieu à deux types d'occupation.

Le premier concerne les bâtiments administratifs, soit ceux du ministère de la Culture, soit ceux d'autres administrations et notamment, compte tenu de l'importance de l'organisme, des ASSEDIC. On repère les premières occupations de ces dernières au cours du printemps 1990, dans les Bouches du Rhône, la direction fédérale de la FNSAC manifestant son soutien en déléguant certains de ses dirigeants (Jean Voirin le 14 mai 1990 ; François Parrot, du SFA, le 21)³³⁶. Ces occupations ont des visées de court terme. Elles s'intègrent souvent dans des journées nationales et sont pour une part, ponctuelles. Il s'agit à la fois de "marquer le coup" et de participer à l'entretien médiatique du conflit en y introduisant une dimension spectaculaire et de scandale. A cette occasion, tout en laissant les personnels administratifs continuer leurs activités professionnelles, le groupe présent rencontre le responsable local (le directeur régional des affaires culturelles ; le directeur départemental du travail), envoie un fax à la direction du ministère, informe la presse afin que les journalistes fassent un reportage. L'occupation constitue alors un complément indispensable à la délégation. Dans les années 1970, ce dernier type d'action est organisé parfois indépendamment de toute mobilisation

³³⁶ *Spectacle*, n° 212, juin 1990.

collective. Elle est composée d'un dirigeant du SFA, accompagné d'artistes connus³³⁷. Mais dans la nouvelle phase du conflit, la délégation a disparu ou du moins n'a plus aucune visibilité.

Ces occupations sont en générale courtes et pacifiques³³⁸. De toute manière, les responsables administratifs ne sont pas considérés comme les ennemis principaux et il ne saurait être question d'affronter des cadres avec lesquels les artistes et porteurs de projets négocient de manière permanente. Elles sont aussi pacifiques parce que les artistes bénéficient de ce qu'un responsable de la FNSAC nomme leur "aura"

"(...) on bénéficie, honnêtement, d'une aura que n'ont pas les métallos. Par exemple, une de nos cibles, c'était la chambre patronale à Toulouse. C'était absolument décourageant. Ils nous accueillaient quasiment, ils nous offraient le café, la flotte et tout ça, en disant : « Oui, on y connaît absolument rien.. vous allez nous expliquer. Vous pouvez envoyer un fax au Medef à Paris – Mais c'est évident ». A la limite, ils disaient : « vous voulez occuper ? Alors faites attention mais... ». Evidemment, c'est pas très exaltant quand on a l'impression qu'on est invité par le patronat. On se demande ce qu'on fout là. On fait chier personne. Alors que si des camarades de la métallurgie foutaient les pieds, dans les minutes, ils se font dézinguer par les flics grave. Alors... il y a une espèce d'aura : on touche pas à un artiste.. machin, tout ça.. C'est vrai qu'on a bénéficié beaucoup de ça... les ministères, les DRAC. J'ai vécu, puisque j'étais toujours un peu responsable de ça... Il y avait le DRAC qui recevait des coups de fil du préfet régulièrement en disant : « ils sont partis ? Alors qu'est-ce que vous faites ? J'appelle la police ? – Non, non calmez-vous. Passez le ministère de la Culture... Non, non... » et que nos livres Guinness du record d'occupation de plus de 15 jours d'une administration, 15 jours 3 semaines, ça n'existerait pour aucune autre profession. Bon" (Théo. Responsable de la FNSAC. Paris. 12-06-2007)

Les locaux du Medef sont rarement occupés. Cette éventualité est discutée dans certaines AG de Lyon (1996) mais refusée essentiellement pour éviter l'affrontement physique avec les forces de l'ordre, afin de pas apparaître comme des fauteurs de trouble. Le 25 juin 2004, un petit groupe occupe le toit du siège national du Medef dans des conditions dangereuses : le toit est étroit (22 mètres par 5 mètres), sans rambarde (il y a seulement un câble le long de l'arête centrale de 22 mètres, pour les vigiles et les couvreurs). Les conditions sont précaires (un seau pour les toilettes). L'occupation durera 100 h.

Le second concerne les bâtiments culturels et débute, dès 1992, avec l'occupation du théâtre de l'Odéon que certains membre de la FNSAC, faisant référence à celle de 1968, inscrivent dans une histoire longue³³⁹. Les théâtres occupés deviennent des bases organisationnelles³⁴⁰ en attirant des militants par ailleurs dispersés. Ils permettent l'accès à des

³³⁷ En 1976, le SFA organise une délégation composée du principal dirigeant de l'époque – Robert Sandrey – entouré d'artistes connus comme Marie Dubois, Michel Lonsdale (*Plateaux*, n° 54, mars – avril 1976).

³³⁸ Le 16 décembre 2008, plusieurs dizaines de personnes interviennent au sein de la DRAC de Lyon, se concentrent dans un vaste couloir (cela permet de faire masse pour les journalistes de FR3 présents) et les fumeurs sortent du bâtiment pour respecter les règlements sanitaires.

³³⁹ Annie Bertin, "Petite chronique de la vie quotidienne des occupants de l'Odéon", *Plateaux*, n° 130, juillet – août – septembre 1992.

³⁴⁰ "(...) il faut commencer par le plus important : le principe d'occupation d'un lieu public, qui est le socle à partir duquel le collectif lui-même s'élabore. Il faut bien sûr des gens pour initier une action d'occupation, mais le collectif se construit dans le temps de l'occupation." Jérôme Tisserand – CIP-IdF – in "Echanges de bons

ressources techniques (fax, téléphone, photocopieur) et l'usage de la salle de spectacle où se rassemblent plusieurs centaines de personnes constituant une communauté rassemblée dans un dispositif démocratique.

2. La maîtrise relative des règles du jeu médiatique

Dans ces différentes actions, les groupes mobilisés veillent aux usages et présentations médiatiques de leur mobilisation ; ils doivent réfléchir aux "conditions de l'efficacité symbolique de l'action de protestation publique" (Champagne, 1984, 24).

Des actions pour journalistes

De nombreuses actions organisées par les groupes mobilisés tendent à se routiniser et se ritualiser, donc à perdre leurs effets perturbateurs pour l'ordre établi (Champagne, 1990b). L'occupation des DRAC est un moment quasi obligé de toute période de lutte mais laisse vite indifférents les journalistes et leurs lecteurs / spectateurs. Une des dernières occupations observées, celle de la DRAC de Rhône-Alpes (16 décembre 2008) souligne combien ces formes d'action sont peu perturbatrices. Les "occupants" s'installent dans quelques couloirs sans gêner l'activité des personnels qui circulent entre les bureaux. Une délégation de trois personnes rencontre le DRAC et envoie un fax à la direction du ministère pendant que l'un des responsables de la coordination tient un mini meeting afin d'informer les participants à l'action de la situation mais aussi éviter que le groupe se disperse. Les fumeurs, respectant les consignes de sécurité, sortent du bâtiment.

Les groupes mobilisés doivent donc assurer le renouvellement des actions qui conditionne "en partie la *carrière médiatique du conflit*" (Lagneau, 2005, 64), Ils sont alors conduits à organiser des actions pour journalistes, mais sans être assurés d'un réel retentissement. L'occupation du toit du siège du Medef est largement ignorée des médias, Antonella Corsani et Maurizio Lazzarato expliquant cette indifférence en raison du fait que "son enjeu n'est pas celui d'une seconde annulation du festival d'Avignon, qui préoccupait beaucoup plus les journalistes des pages culture chargés de couvrir le dossier des intermittents." (Corsani, Lazzarato, 2008, 36)

Les groupes mobilisés utilisent leur double maîtrise du fonctionnement des médias (dont ils anticipent les attentes) et de l'organisation d'événements, parfois dans des délais extrêmement courts en s'appuyant sur le partage commun de conventions (Becker, 1988) : techniques, vocabulaires, etc.. Au cours du festival d'Avignon 2004, anticipant l'intervention

du président de la République (pour le 14 juillet) et son refus de prendre en considération la question de l'intermittence, la CIP-IdF décide d'organiser un rassemblement dans la Cour d'Honneur au moment de l'intervention de Jacques Chirac. Les organisateurs prévoient de demander à tous les présents d'agiter tous ensemble leurs mains pour signifier visuellement que le Président était devenu sourd. Les organisateurs anticipent explicitement que cette démonstration intéressera les journalistes présents qui aiment les "trucs les plus trash", mais il faut que cette démonstration soit courte et visuellement marquante. Le lendemain, plusieurs centaines de personnes sont rassemblées dans la Cour d'Honneur pour écouter les interventions de représentants de la FNSAC et de la CIP-IdF ainsi que celle de Jacques Chirac, mais le seul moment où les journalistes filment l'assemblée est celui où, sous la conduite des membres de la CIP-IdF, l'assemblée reprend les signes du langage des sourds pour souligner le silence de celui-ci.

Dans ce type de dispositif, il s'agit de mettre en évidence des prises de position, indépendamment des caractéristiques des groupes mobilisés. En revanche, dans d'autres cas, la médiatisation renvoie à la distinction opérée par Goffman entre l'identité sociale virtuelle (soi par les autres) et identité sociale réelle (image de soi par soi sur la base de l'expérience, de la trajectoire et de la carrière) en confrontant la représentation que les membres des groupes mobilisés ont d'eux-mêmes à celle dont les autres (les médias et leurs utilisateurs) les perçoivent et les (re)présentent. Il peut ainsi y avoir des ruptures, des écarts, des tensions entre cette identité sociale virtuelle et ce qu'ils pensent être leur identité sociale réelle.

Les groupes mobilisés peuvent se conformer aux attentes préformées ou au contraire s'en éloigner. En 1996, préparant une importante manifestation, les intermittents occupant le TNP débattent longuement de la nécessité de mettre en place d'éventuelles petites interventions. Pour ne pas être réduits, par les médias, à la situation de "saltimbanques", ils décident de ne pas se conformer à certaines images. Ils décident de ne pas "s'habiller" ni "se déguiser" en artistes selon la représentation caricaturale que peuvent en avoir le public et/ou les journalistes. Rompant avec cette attente selon laquelle les artistes doivent en permanence "faire le spectacle", ils organisent une manifestation qui, en dehors du caractère spectaculaire inhérent à ce type d'action, rompt avec les attributs attendus des artistes. Se présentant alors comme des travailleurs ou des salariés en lutte ils mettent le plus à distance les indices qui pourraient les éloigner de cette "normalité". Néanmoins, par différents indicateurs (nom des syndicats CGT manifestants ; revendications inscrites sur les banderoles), la spécificité de leur groupe réapparaît.

Jeremy Sinigaglia signale, à l'inverse, que, au cours de plusieurs manifestations, les groupes mobilisés qu'il étudie, dans un autre contexte spatial et temporel, décident de produire un effet politique et médiatique en recherchant explicitement un effet esthétique, en s'appuyant sur les compétences spécifiques des intermittents : scènes de théâtre joués au long d'une manifestation dénonçant la collusion du Medef et de la CFDT en mettant en scène leur mariage, etc. (Sinigaglia, 2007a). L'esthétisation de la manifestation et d'autres formes de mobilisations s'inscrit alors dans une autre longue tradition particulièrement importante où la barrière entre spectacle et mobilisation devient incertaine.

Les groupes mobilisés peuvent aussi être confrontés à une identité sociale virtuelle qui les heurte parce qu'elle est en rupture avec leur identité réelle et parce qu'elle apparaît comme une "erreur de communication" profondément stigmatisante. Plusieurs interlocuteurs ont ainsi fait référence à une soirée (mais sans pouvoir l'identifier précisément alors qu'ils en avaient encore un souvenir "cuisant") au cours de laquelle un intermittent, monté sur scène pour présenter les revendications, s'est présenté avec un bonnet andin sur la tête, image négative de l'artiste prolétarisé, du musicien de rue, aux antipodes des artistes présents dans la salle ou du travailleur présent (éventuellement) devant leur poste de télévision.

"Vous savez cet épisode d'un gars qui était venu, je crois que c'était pendant les Molière, il y a 3, 4 ans qui était monté sur le plateau et qui avait un bonnet péruvien. Mais je me souviens très bien que pendant plusieurs semaines après, les intermittents du spectacle étaient... C'étaient un peu les babas cool, quoi ! les gars qui fumaient des pétards dans leur coin et qui montaient sur un plateau avec un bonnet péruvien, alors que tout le monde dans la salle était en costume cravate quoi, tenue de soirée. Donc voilà c'est ce décalage là, effectivement on a un truc qui nous colle qui est très fort." (Jehan. Metteur en scène. Saint-Étienne. 23-10-2003)

Cette intervention a lieu, en réalité, au cours de la soirée de des Sept d'or (27 janvier 1997)³⁴¹. La personne intervenant au nom des intermittents s'est présentée coiffée d'un bonnet de laine des indiens des Andes et s'est révélée incapable de lire de manière professionnelle son texte. Le discours apparaît peu structuré, aux relents parfois "poujadistes", dénonçant les responsables politiques bénéficiant de logements de fonction, et inculpés pour délits d'ingérence ou détournement de fonds : "on dit acheter un homme politique, jamais acheter un artiste". A la fin de son intervention, le jeune homme lance un message personnel à l'adresse d'une étudiante polonaise en laissant son numéro de téléphone.

D'autres ont souligné, à plusieurs occasions, l'incapacité d'intermittents présents sur des plateaux à s'exprimer correctement, de manière ajustée à la situation. On comprend alors mieux que, dans ces conditions, il arrive souvent que dans les grandes émissions de télévision,

³⁴¹ Voir <http://www.ina.fr/video/I00009145/irruption-sur-le-plateau-d-un-intermittent-du-spectacle.fr.html>, consulté le 10 avril 2010.

les groupes mobilisés fassent appel à des vedettes connues qui, outre l'apport de leur reconnaissance spécifique, ont une meilleure maîtrise des conditions de la médiatisation.

L'intervention dans l'audiovisuel

La médiatisation atteint son acmé à l'occasion des actions qui sont organisées pour et dans le cadre de différentes émissions de télévisions en direction du public le plus vaste.

La *médiatisation négociée* est le résultat d'une négociation entre des militants et les responsables d'émissions de télévision et intervient dans les périodes de rapport de force favorable pour les groupes mobilisés. Ils disposent d'une série de ressources importantes : la mobilisation est encore importante ; des professionnels reconnus sont prêts à les soutenir publiquement. Elle est particulièrement développée au moment des soirées professionnelles (Victoires de la musique, César du cinéma, Molière du théâtre) avec plusieurs variantes ; l'intervention est le fait soit d'un militant (à l'occasion du Molière 2003, c'est un membre du SFA : Jean-Paul Tribout), soit d'une personnalité reconnue par les professionnels et/ou les spectateurs assurant probablement un meilleur rendement, même difficile à mesurer ; c'est Agnès Jaoui au cours des Césars 2004. D'une part, ces vedettes font bénéficier les groupes mobilisés, du moins c'est ce qu'anticipent et espèrent ces derniers, de leur crédit parmi leurs pairs et le grand public. D'autre part, elles apparaissent seules capables, compte tenu de leur maîtrise de ces situations de représentation sociale, de proposer une image positive de la mobilisation.

La *médiatisation par effraction* (les plateaux envahis) existe quand les groupes mobilisés interviennent au moment d'une émission mais sans coordination avec les organisateurs. Ils échappent aux contraintes qui peuvent résulter de négociations avec les journalistes et/ou les responsables des entreprises qui tentent d'encadrer leurs interventions. Ce type d'action n'a de sens que pour les émissions en direct, afin de contourner les possibilités de coupure au montage même si, en général, les réalisateurs et producteurs interrompent rapidement l'émission perturbée. Elle intervient dans les moments de reflux, quand les groupes ne disposent plus des mêmes ressources. Elle intervient aussi dans des dispositifs dont les professionnels concernés tendent de garder la maîtrise (c'est le cas des journaux télévisés).

Il existe quelques précédents³⁴² mais les interventions des groupes mobilisés ont plusieurs traits. Elles sont fréquentes et groupées dans la période 2002 – 2004. Bien organisés et disposant de relais internes aux télévisions qui les ont informés sur les dispositifs de contrôle, les voies d'accès disponibles, etc., ces petits groupes interviennent dans des émissions de

³⁴² Le 16 février 1981, des militants CGT interviennent au cours d'une émission ("Audition publique") consacrée au chômage des jeunes et que le responsable interromp rapidement.

grande écoute (Star Academy, 18 octobre 2003 ; journal télévisé de France deux, 10 novembre 2003 ; journal de la mi-journée de Canal + qui se déroule à Cannes à l'occasion du festival, le 5 mai 2004). Parfois ce groupe dispose de compétences techniques assez poussées. Le vendredi 7 avril 2004, un groupe pénètre dans la régie mobile de diffusion de l'émission On a tout essayé, prend la place des techniciens, puis introduit une bande vidéo comportant des slogans revendicatifs et enclenche le dispositif de diffusion.

Ces groupes ont aussi intériorisé les exigences esthétiques spécifiques à la communication télévisuelle. L'interruption du journal télévisé de France Deux est le fait d'un petit groupe et c'est une jeune femme, habillée d'un pull de couleur bleue, couleur neutre et consensuelle (Pastoureau, 2002) qu'utilise lui aussi le journaliste et dont est fait le décor, qui lit le communiqué.

En général, ces interventions sont le fait de la coordination parisienne dans la mesure où l'essentiel de la production télévisuelle est concentré dans la région parisienne. Mais elle est aussi le fait des coordinations régionales ; le 11 décembre 2002, des professionnels de la région Rhône-Alpes interrompent l'émission Des Racines et des Ailes qui a lieu, en direct, d'un établissement culturel lyonnais (Les subsistances).

Une maîtrise relative

Les militants disposent donc d'une compétence médiatique réelle dont ils font régulièrement la démonstration. Ils se heurtent néanmoins à deux grandes difficultés.

D'une part, il existe des logiques spécifiques qui peuvent se retourner contre eux, quand elles conduisent les journalistes à privilégier les artistes reconnus. Au cours des assemblées générales du début du festival d'Avignon 2003, au moment où se discute la possibilité d'appeler à la grève, les journalistes privilégient les interventions d'Ariane Mnouchkine et Patrice Chéreau qui expriment leurs doutes ou leur opposition à une telle perspective d'action. Une fois celles-ci terminées, ils rangent leur matériel et quittent l'assemblée.

"(...) quand Patrice Chéreau se lève pour prendre la parole, t'as tous les cameraman qui étaient dispersés, qui se mettent en bloc devant lui. (...). Mais ils se sont fait engueuler, les mecs de la télé, par des gens. (...) Oui bah en disant "ouais, mouton" ou je ne sais pas quoi. Mais de toute façon, une fois que Chéreau et Mnouchkine avaient parlé, BFA a pas voulu parler, enfin 2-3 gens connus, ils sont partis après. Pas tous; mais tout ce qui était télé, ils sont partis. Les gens de la radio sont restés beaucoup plus, les gens de la presse écrite aussi, mais les télés... Dès qu'ils avaient vus Chéreau. C'est dur (petit rire)" (Françoise. Technicienne. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 23-07-2003)

D'autre part, les groupes mobilisés sont confrontés à d'autres acteurs du jeu qui manifestent une maîtrise égale, si ce n'est supérieure, des règles du fonctionnement médiatique. Au cours de l'été 2003, la coordination des intermittents du festival d'Avignon est contactée par des représentants du ministère de l'Intérieur, alors dirigé par Nicolas Sarkozy, ce dernier souhaitant les rencontrer à la Préfecture d'Avignon. A la suite de débats tendus, la

coordination refuse, en partie pour des considérations politiques ; les militants veulent rencontrer le ministre du Travail et non celui de l'Intérieur alors que certains de leurs camarades sont victimes de la répression policière. Ils craignent aussi d'être confronté à un responsable politique national manifestant une plus grande dextérité médiatique.

"SP. Vous avez refusé ! Pourquoi ?

Plein de raisons. La 1^{ère} c'est que moi je voulais parler à Aillagon ou à Fillon. Je ne vois pas de quoi il se mêle. Après, non, y en a plein des raisons. On savait qu'on ne tiendrait pas le coup d'un entretien... On n'est pas politicien. Même si le plus habile au niveau de la parole, il allait, il arriverait pas à en sortir quelque chose d'intéressant. Après on a pensé aussi à la récupération médiatique et l'autre point aussi c'est que vu toutes les violences policières envers les intermittents dans d'autres villes, c'était pas pensable. Enfin en gros, on voulait parler à un ministre du Travail ou de l'Education mais pas à un gendarme. Et ça a été sujet de grosse dispute... entre nous. (...)

Enfin on voulait être plus fins, y aller, ne pas lui parler et lui donner un texte. Et en fait ça devenait tellement compliqué qu'on a dit bon. Puis ce qui nous embêtait aussi, c'était que la... En fait, on ne comprenait pas si ça allait être médiatisé ou pas. Parce que la demande de rencontre, elle n'était pas médiatisée, donc elle était.. Et on ne savait pas, parce que c'était à la préfecture, y avait le maire, y avait tout quoi. Si quand on allait aller à la préfecture, il allait y avoir les médias, si ça allait être en huis clos. Et on s'est dit : « quoi qu'il arrive, ils peuvent nous dire n'importe quoi, enfin ce qu'ils veulent et faire l'inverse après. Donc on ne prend pas le risque de tomber dans un truc où on n'y arrivera pas quoi, on va patauger ».... Ça fait beaucoup de choses qui ont fait que la pression s'est montée, montée, montée et c'est énorme, énorme, énorme." (Françoise. Technicienne. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 23-07-2003)

C. Une expertise autonome

Dans les sociétés rationalisées, il existe un déséquilibre croissant entre, d'un côté, les structures administratives permanentes (administration publique, direction d'entreprise, organisme de sécurité sociale, etc.) dont les cadres et dirigeants sont formés en vue de la maîtrise et de l'interprétation des réglementations générales et particulières et, d'un autre côté, les groupes chargés de représenter des salariés, des usagers qui n'ont pas reçu une telle formation et qui sont inscrits dans d'autres contraintes ou d'autres centres d'intérêts. C'est pourquoi, au même titre que d'autres organisations, les organisations syndicales et leurs militants, sollicités sur un nombre croissant de dossiers, doivent mobiliser une expertise qui implique souvent une professionnalisation interne et la constitution d'un marché spécifique (Cristofalo, 2005). Au moment des mobilisations collectives, de nombreux groupes souhaitent fonder scientifiquement la légitimité de leur cause. Il leur faut mobiliser des ressources cognitives "en vue de fabriquer une cause légitime, de lui assurer une validité générale et de conférer une crédibilité à l'activité dans laquelle elles se trouvent engagées." (Trom, 1999, 46). Ils doivent aussi veiller à ne pas confiner à quelques-uns l'expertise des objets des conflits. En effet, dans certaines luttes, compte tenu du niveau de technicité, de nombreux militants ont le plus grand mal à "se projeter et à s'appropriier les cadres pratiques et cognitifs" (Giraud, 2006, 954).

Les groupes mobilisés autour du régime de l'intermittence sont ainsi confrontés à un ensemble d'experts, issus des organismes parapublics et publics, qui revendiquent le monopole de l'expertise légitime et fondent en raison la nécessaire transformation du régime.

Face à ces derniers, les groupes mobilisés s'appuient sur la maîtrise individuelle pratique du régime (ses propriétés, chausse-trapes, possibilités, etc.) par les intermittents pour lesquels la variabilité de leurs situations individuelles implique un processus permanent d'ajustement à une réglementation en transformation régulière. Cette maîtrise est d'ailleurs une des conditions centrales de leur maintien dans le régime et encadre leurs stratégies adaptatives. Elle est d'autant plus une nécessité absolue qu'ils sont confrontés à des interlocuteurs qui ne manifestent pas toujours une aussi grande dextérité. C'est d'abord le cas de nombreux employeurs pour lesquels cette maîtrise est moins décisive. Au cours de la dernière période, l'Unedic ayant modifié les appellations des métiers donnant accès au régime, certains intermittents se sont tardivement rendus compte qu'ils n'avaient plus droit au régime car ils n'avaient pas assez attentifs au fait que, pour certains de leurs contrats, les employeurs concernés n'avaient pas pris en compte ces modifications.

C'est ensuite le cas de la plupart de leurs interlocuteurs de l'ANPE et des ASSEDIC (Pôle Emploi), à l'exclusion de quelques agences spécialisées (parisiennes) ou de certains membres de ces administrations disposant d'une expertise personnelle autonome. Les intermittents interrogés soulignent quasi systématiquement les difficultés qu'ils rencontrent avec leurs interlocuteurs administratifs qui, faute de spécialisation et d'intérêt marqué, ne maîtrisent pas la réglementation, notamment la plus récente. Ils engagent alors souvent avec des négociations qui relèvent d'une catégorisation négociée (Demazière, 2003) et conflictuelle pour la caractérisation (donc l'éligibilité au régime) de nombreux actes de leur activité. Ces tensions reposent aussi sur une approche différenciée des textes. Alors que les agents des ASSEDIC perçoivent cette dernière du point de vue de ses mécanismes généraux, appliqués à une population abstraite, les intermittents interprètent les textes du point de vue de leur expérience concrète et de leur intérêt personnel.

Cette expertise pratique et individualisée est réutilisée par les membres des groupes mobilisés dans une perspective collective (1) qui permet de fonder en raison la lutte (2).

1. Les usages de l'expertise par les groupes mobilisés

En s'appuyant sur ces expériences personnelles qui nourrissent leur compréhension du régime et de ses évolutions, les groupes mobilisés constituent une expertise collective qui vise plusieurs objectifs.

Le soutien individualisé

Les groupes mobilisés répondent aux demandes d'aide de nombreux intermittents qui n'arrivent pas à comprendre leur situation personnelle, quand ils doivent reconstituer leur carrière ou quand ils sont confrontés à des modifications de la réglementation. Cette dimension d'aide et de service leur permet d'accéder à une connaissance fine et détaillée du régime, de sa réglementation et des effets de ses transformations³⁴³. Ils sont ainsi au plus près d'une forme de syndicalisme de service qui fonde en partie leur légitimité aux yeux d'une fraction importante des intermittents qui, néanmoins, les instrumentalisent. Les militants soulignent régulièrement que les intermittents aidés n'envisagent que très rarement leur engagement dans l'activité de ces groupes, ce désintérêt étant d'autant plus manifeste que l'on se situe dans des phases de reflux

"Maintenant, il y a 5 – 6 personnes qui s'occupent des liens avec les UNEDIC quand il y a un problème avec les intermittents. Donc ceux qui ont un problème avec leur statut, avec leur... un problème d'heures, avec les ASSEDIC... ils vont voir la coordination pour régler leur problème. Donc, c'est très bien. Mais... c'est un prestataire de service, mais l'engagement, le combat, je sais plus où il est." (Nathan. Comédien. Coordination lyonnaise. Lyon. 18-03-2010)

La critique des experts et des techniciens

Les groupes mobilisés engagent aussi une série de critiques contre les travaux des divers experts (Roigt, Klein, 2002³⁴⁴ ; rapport Latarjet³⁴⁵) et de l'Unedic. Les groupes les plus politisés et armés théoriquement engagent aussi une série de critiques à l'égard des thèses de plusieurs universitaires, celles de Pierre-Michel Menger en premier lieu.

L'Unedic est régulièrement dénoncée pour sa méconnaissance de pans entiers d'une réalité qu'elle contribue pourtant fortement à organiser³⁴⁶ et les groupes mobilisés soulignent la diversité des chiffres et l'incapacité des différents organismes à proposer une vision cohérente de l'intermittence. L'harmonisation et le croisement des fichiers - Unedic, Caisse des congés spectacles, etc. – qui étaient prévus dans les "vingt-deux mesures pour l'emploi" annoncées, en 1992, par les ministres de la culture (Jack Lang) et de l'emploi (Martine Aubry), ne sont toujours pas réalisés dix ans plus tard. Cette incapacité obère d'ailleurs, à leurs yeux, la pertinence du chiffrage des déficits. En septembre 2002, la FNSAC s'étonne de la disjonction

³⁴³ On peut consulter les brochures publiées régulièrement par la CAP (commission application du protocole) de la coordination parisienne : http://www.cip-idf.org/rubrique.php3?id_rubrique=174

³⁴⁴ C Véga (SFA Lyon), *Pour une analyse critique du rapport Roigt-Klein*, 28 février 2002, 6 p.

³⁴⁵ http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=1623&var_recherche=latarjet. *Nous lisons le rapport Latarjet*, CIP-IdF, juillet 2004.

³⁴⁶ "(...) cette institution, qui gouverne partiellement le sort de 22 millions de salariés du privé et tous les précaires du public qui dépendent de ses règles d'indemnisation, ne dispose tout simplement pas de données fiables pour évaluer sa politique ou élaborer ses réformes, révélant par exemple, que l'Unedic ne peut fournir aucune information sur les salaires dont les cotisations sont plafonnées, ne peut rien dire des rythmes de récurrence emploi/chômage, de la variabilité des salaires, etc.." In "Unedic et transformations du salariat, intervention au colloque « Quels nouveaux droits sociaux, face à la précarité de l'emploi ? »", Paris, 23 mai 2005. Source : http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=2768, récupéré le 10 mai 2006.

entre les chiffres donnés par l'Unedic et un autre organisme (la Caisse des congés spectacles) et en souligne les "incohérences". Elle souligne qu'une "telle constatation hypothèque lourdement tous les chiffrages de l'Unedic, à commencer par les prestations versées, et en conséquence le déficit affiché qui, rappelons-le, est calculé sur les seuls artistes et techniciens intermittents du spectacle vivant et enregistré"³⁴⁷. Corrélativement, l'ampleur du déficit fait lui-même débat, les analyses de l'Unedic devenant sujettes à caution.

L'accord du 26 juin 2003 conforte les groupes mobilisés dans leur critique, les organismes officiels et leurs experts apparaissant incapables de disposer de données fiables leur permettant des analyses rigoureuses des différents projets officiels ou alternatifs de gestion du régime³⁴⁸.

Les limites des compétences de l'Unedic, de ses experts et de ses responsables sont particulièrement dénoncées en juillet 2003. La CIP-IdF, en se livrant à une analyse détaillée du protocole du 26 juin, souligne différentes difficultés et notamment la présence d'un court paragraphe supprimant les effets de franchise permettant ainsi aux plus actifs et mieux payés de toucher de très importantes prestations, ce que l'ensemble des signataires n'avait pas perçu. Les délégués de la CIP-IdF rencontrent Danièle Rived qui est alors amenée, trois semaines après la signature du protocole, à écrire à la direction de l'Unedic afin de lui demander des éclaircissements sur un texte qui vient juste d'être signée par sa direction confédérale³⁴⁹. Ce paragraphe est supprimé dans la version présentée à une commission étatique (Commission supérieure de l'emploi) provoquant la colère des intermittents et donnant lieu dans les mois qui suivent à plusieurs conflits judiciaires remontant jusqu'au conseil d'État. La CGT et les intermittents souhaitent en effet que l'agrément donné par la commission supérieure, nécessaire à la validation du protocole, soit annulé dans la mesure où la suppression des quelques lignes litigieuses n'a pas été faite dans les formes légales qui exigeraient de recommencer la négociation et de réunir à nouveau les partenaires sociaux.

Dans les mois qui suivent la signature du protocole de 2003, ce sont les groupes mobilisés qui soulignent les effets négatifs du protocole sur des catégories plus précises (femmes enceintes, malades) obligeant, à plusieurs reprises, les signataires de l'accord à en modifier

³⁴⁷ Communiqué de la FNSAC-CGT, 10 septembre 2002.

³⁴⁸ "Ces expertises seront surtout éloquentes par leurs lacunes. Parmi celle-ci, la plus effarante est celle concernant les chiffrages des modèles d'indemnisation. De l'aveu même de Monsieur Guillot, les statistiques fournies par l'Unedic ne permettent en aucune façon de chiffrer l'accord du 26 juin, ni aucune des propositions alternatives, telles l'accord Fesac, ou le Nouveau modèle de la Coordination Nationale." (Communiqué de la XI^{ème} coordination nationale des intermittents et précaires réunie les 26, 27 et 28 novembre 2004 à Dijon).

³⁴⁹ Voir Carine Fourteau, "Intermittents : la CFDT demande des éclaircissements", *Les Échos*, 21-7-2003 ; Nicole Vulser, "La Franchise, une bétise corrigée dans la réforme du statut des intermittents", *Le Monde*, 25 juillet 2003 ; Bruno Masi, "Intermittents : calembours et starting-blocks", *Libération*, 2-3 Août 2003.

certaines des dispositions. Ces groupes sont ici en mesure de démontrer leurs propres capacités face, soit à l'incompétence des signataires, incapables de mesurer les conséquences des textes qu'ils signent, soit à leur cynisme les conduisant à favoriser les professionnels disposant de revenus élevés et à exclure des catégories fragiles comme les malades et/ou les femmes enceintes.

"Je pense que j'ai eu l'occasion de discuter avec celle [la responsable de la fédération CFDT de la culture] qui a signé un protocole qui a mis en danger 50 000 personnes. C'est quand même énorme. Je pense que moi, avant de signer un papier qui pourrait mettre en péril la vie de 50 000 personnes, je me poserais la question de savoir si je suis capable de comprendre ce que j'ai dit. Et moi, ça me viendrait pas à l'idée de, je sais pas.... d'être général de l'armée en temps de guerre. C'est pas mon boulot ; je saurais pas le faire même si ça m'amuserait de le faire à un moment donné. J'aurais au moins l'intelligence de dire : « ah non c'est pas mon truc ». Elle n'a pas eu cette intelligence là de dire : « Bon faut faire gaffe, même si je comprends, de m'entourer de gens qui savent de quoi ils parlent, de mesurer les conséquences ». C'est ça que je reproche. Mais moi je.... Quand je reçois un contrat et que je comprends rien au contrat on se demande avec un copain de le lire à ma place et dire ce qu'il en pense, je signe pas un truc tout seul comme ça." (Hugo. Musicien. CIP-IdF. Paris. 30-10-2003)

2. Une légitimité fondée en raison

En développant une expertise autonome dont, à l'occasion de la critique du protocole du 26 juin, ils démontrent la pertinence, les groupes mobilisés acquièrent une légitimité politique. C'est d'ailleurs pourquoi, la plupart des coordinations décident la mise en place d'une commission d'analyse des textes de l'Unedic³⁵⁰ même si, dans de nombreux cas, l'activité de celle-ci est réduite et ses effectifs limités (une intermittente de Rouen indique ainsi qu'elle s'est souvent retrouvée seule).

Cette expertise permet de montrer les limites des compétences des experts et, derrière leur neutralité proclamée, de souligner les fondements politiques des différentes réformes. Le travail précis et fouillé d'analyse du protocole de juin 2003 permet d'abord d'asseoir une légitimité technique et médiatique face à l'Unedic ainsi qu'aux différents acteurs engagés dans le conflit. Un des experts de la CIP-IdF oppose ainsi les périodes anciennes au cours desquelles, face au Medef et à l'Unedic qui s'appuyaient sur leurs ingénieurs, les intermittents n'étaient capables que d'opposer des "chemises à fleur et des arguments complètement bidons", à la nouvelle période où les intermittents s'appuient sur des "gens sérieux" capables de mener des "querelles d'experts" rompant avec l'image de l'artiste sympathique mais ne comprenant rien aux chiffres et obligeant l'Unedic à discuter.

"Il y avait une guerre de communication entre le Medef et l'Unedic d'un côté et puis les intermittents de l'autre. C'est-à-dire que le Medef avait son côté : « nous on a fait les calculs et les évaluations. Nous on est des vrais ingénieurs. On est des vrais mecs ». Et puis, les quinze premiers jours, on arrivait en disant.... on jetait des fleurs, des chemises à fleur et des arguments complètement bidons. Et puis là tout d'un coup plaf. Il y avait au moins des, des.. dossiers. Je dis pas qu'il y avait que les miens. Parfois on

³⁵⁰ "Plus que ça, on a fait un groupe travail protocole. On a passé 4 jours à décortiquer, à joindre les autres gens en France qui avait travaillé dessus, à regrouper toutes les infos et à en faire un exposé, qu'on a fait aussi pendant le forum." (Françoise. Technicienne. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 23-07-2003)

était plusieurs à travailler. Il y a eu plein de documents de Patrice Rabine qui a fait des choses qui étaient très bien aussi là-dessus. Donc voilà.... Ils voyaient arriver sur leur table des documents qui étaient sérieux, faits par des gens sérieux avec des choses qui étaient, qui pensaient être difficilement contestables. Là, on se retrouvait dans des querelles d'experts. Mais ça a changé beaucoup de choses pour les dialogues, pour la relation. (...) Moi je m'attendais pas à, je m'attendais pas à ce que le mec des ingénieurs ou de l'Unedic m'appelle en disant : « oui super » Ou alors : « arrêtez de dire n'importe quoi ». C'aurait été m'accorder beaucoup trop d'importance, dans cette guerre de communication. Ce qui était important c'est que l'Unedic nous maintienne dans ce rôle de, de... d'espèce d'artiste parfumé à chemise à fleurs, j'en ai rien à foutre, qui sont en bas et puis qui sont bien sympathiques mais qui n'ont rien compris aux chiffres. voilà." (Hugo. Musicien. CIP-IdF. Paris. 30-10-2003)

Cette expertise est aussi un facteur de légitimité médiatique non plus seulement dans les organes de presse que leurs positions rendent proches du mouvement des intermittents mais aussi auprès de publications qui, comme *le Figaro*, manifestent une forte proximité avec les dirigeants de l'Unedic. A l'automne 2003, ce quotidien consacre une page entière à l'intermittence, dont le tiers rend compte des calculs d'un artiste, expert de la CIP-IdF, montrant les risques importants d'exclusion contenus dans le protocole du 26 juin 2003³⁵¹.

"Tout à coup, même des gens extérieurs... Pour des gens extérieurs, je suis devenu une personne qui avait l'air très compétente. Donc, quand je dis ça, des journalistes, des gens comme vous. Donc ça a marché. J'ai passé quinze jours de ma vie à répondre tous les jours à des interviews. Tous les journaux, de *Libé*, au *Figaro*, au *Monde*, tout *La Croix*... répondre à toutes les questions. Donc je pense que si, même si, encore une fois, j'assume des bêtises que j'ai pu dire à l'époque par manque de connaissance et par manque de. Je pense pas que c'était des bêtises qui étaient liées à... Finalement, ma faute c'était des bêtises parce qu'on savait pas. A l'époque aussi ils changeaient.. Ils ont changé quinze fois le calcul de la franchise etc., vous savez. Donc, à chaque fois, en tous cas, les gens m'appelaient pour avoir une compétence ." (Hugo. Musicien. CIP-IdF. Paris. 30-10-2003)

Elle est enfin un facteur de légitimité politique. En 2003, la coordination parisienne propose un contre modèle qui est soutenu, malgré, parfois, quelques réserves, par divers acteurs culturels ou politiques : organismes professionnels comme le SYNDEAC ; structures politiques comme le comité de suivi qui reprend à son compte l'analyse du protocole de juin 2003 et qui demande une expertise indépendante du contre modèle élaboré par la CIP-IdF.

"Et c'est vrai que bon, c'est pas pour me vanter, c'est moi qui était auditionné pour la coordination et je sais par tous les gens de la mission - parce qu'ils l'ont certainement dit après -, que notre audition a pesé très très fort dans la balance et ça a fait très mal. Parce que ce qui s'est passé c'est que les autres restaient sur des arguments politiques etc. Et puis moi j'ai fait l'analyse du dossier pendant une heure A+B+C+D en mettant, en démontrant, démontrant à chaque fois la perversité à la saloperie de ce truc et en mettant en parallèle ce qu'on proposait pour assainir la situation et ça, ça a fait boum. Les mecs m'ont dit : « Monsieur nous partageons en tous points vos conclusions. Nous avons eu avant vos réflexions machin. Nous savons maintenant que le dossier, non seulement ne règle aucun des critères demandés mais en plus il ne répond à aucun des critères demandés et pire il les aggrave ». C'est ce qu'ils ont déclaré la semaine dernière. Bon donc, quand ils se sont aperçus qu'on leur avait menti aussi, parce qu'au départ ils croyaient aux informations. Quand ils se sont aperçus qu'on leur avait menti sur toute la ligne, ils ont été assez énervés" (Mathias. Comédien. CIP-IdF. Paris. 22-03-2004)

L'expertise des groupes mobilisée est collective et revendiquée comme telle s'appuyant sur l'expertise pratique de tous et celle organisée par les collectifs de lutte. Mais elle est d'autant

³⁵¹ "Les calculs d'un musicien", *Le Figaro*, 4 septembre 2003. (voir aussi l'annexe 10, p. 414).

plus efficace qu'elle s'appuie sur des professionnels disposant parfois d'un très haut niveau de formation et qui se sentent autorisés à intervenir.

On trouve cette revendication à l'expertise personnelle dans le cas d'une intermittente (costumière et maquilleuse) qui critique l'accord du 26 juin 2003 du point de vue des principes généraux du droit. En effet, les nouvelles règles pourraient conduire à des situations engendrant "un traitement inégalitaire entre deux intermittents ayant travaillé dans des circonstances équivalentes", introduisant alors une rupture d'égalité devant la loi³⁵². *L'Humanité* lui consacre un article³⁵³ (14 juillet 2003). Elle fait une intervention dans la Cour de la Maison Jean Vilar au cours de laquelle elle distribue un document technique. Elle rencontre aussi Jack Ralite qui écrit au ministre de la Culture³⁵⁴.

Cette revendication est particulièrement manifeste chez un musicien (Hugo : Document 7, ci-dessous) qui, en raison de sa formation et de son parcours, concentre différents types de ressources lui permettant une expertise détaillée du nouveau protocole dont il fait profiter la coordination parisienne avec laquelle il milite pendant quelques semaines, durant l'été 2003.

Document 7. Biographie de Hugo

Hugo a 38 ans. Il a commencé le piano à six ans et a découvert le jazz vers 15 ans. Bon élève, il suit des études d'ingénieur et a deux diplômes d'ingénieur : le premier en génie chimique et le second de l'ENSIMAG – Ecole Nationale Supérieure d'Informatique et de Mathématiques Appliquées de Grenoble -. Ses parents ayant peu de moyens, pendant ses études supérieures, il vit en étant musicien quasi professionnel dans tous les lieux possibles (bals, bars, etc.). Si bien que, à la fin de ses études, s'il ne sort pas dans les premiers de son école, il a acquis une forte compétence musicale qui le situe à la frontière de l'amateur et du professionnel. Après l'école, il s'installe à Paris, trouve immédiatement du travail dans une entreprise et découvre tout aussi rapidement qu'il ne pourra pas supporter cette situation : "C'est-à-dire j'ai commencé à travailler, mais j'ai travaillé quinze jours dans une entreprise et j'ai dit : « mais qu'est-ce que je fais là, c'est pas pour moi ». Donc j'ai tout plaqué".

Depuis, il est musicien professionnel, reconnu dans le métier et dirige une association professionnelle. C'est un artiste intégré dans des formes modernes de l'activité artistique qui n'oublie pas les exigences de la communication et de la recherche technique. Au moment de l'entretien, il a mis en place un site personnel, en anglais, qui décrit ses différentes activités professionnelles et des liens avec des sites fournissant des indications sur les techniques de musique avec ordinateur. En revanche, il n'y a aucun lien hypertexte avec les fiches qu'il a consacrées par ailleurs à l'analyse du protocole. Quelques années plus tard, début 2009, son nouveau site, totalement en anglais, a une forte dimension technique et présente, outre ses activités artistiques, un ensemble d'appareils et d'équipements pour la musique ainsi qu'un logiciel qu'il a inventé.

³⁵² Nathalie Charbaud, lettre du 17 juillet 2003 à la Délégation générale à l'emploi et à la formation professionnelle.

³⁵³ Jean-Pierre Léonardini et Zoé Lin, "Le protocole est-il contraire à la constitution ?", *L'Humanité*, 14 juillet 2003.

³⁵⁴ Jack Ralite, lettre du 17 juillet 2003.

Dès la parution du protocole du 26 juin 2003, et après une première réunion de la coordination parisienne (qui se met juste en place) au cours de laquelle certains participants expriment la nécessité d'analyser ce protocole, il se consacre à l'analyse de ce texte et, quittant la position d'artiste, il essaie de retrouver l'attitude, "froide", "neutre" et "détachée" du scientifique et/ou du technicien. Il propose ainsi une série de documents qui décrit les effets du protocole de juin 2003 en prenant en compte une diversité de facteurs : nombre de cachets, salaires de référence, etc.

"Je voulais faire quelque chose et parce que, encore une fois, je pense qu'à un moment donné, il faut se prendre en charge quoi. Au moins avoir le courage de se regarder dans la glace en disant : « j'ai fait quelque chose ». Peu importe que ce soit : distribuer un tract dans la rue, aller une fois à une action, aller manifester, n'importe quoi. Il n'y a pas de hiérarchie dans l'action, mais faire quelque chose. Et puis j'ai réfléchi ; je me suis dit : « l'intelligent, ce serait que je puisse utiliser d'une manière ou d'une autre des compétences c'est-à-dire là où je serais le mieux placé finalement, je serais le plus utile. Une manif qu'il y ait moi, qu'on y soit, qu'on y soit pas ça change pas grand chose. Bien que tout le monde se dise ça finalement y a pas grand monde mais bon c'est quand même la réalité ». Et donc je suis allé en AG et puis en AG, j'ai entendu dire : « bon voilà on a besoin de gens pour étudier le protocole. Si vous avez un niveau supérieur au BEPC en mathématiques ou des restes de 6^{ème} venez rejoindre notre équipe ». J'ai pris contact avec les gens qui ont formé donc ce qu'on appelait la commission Infodoc. (...) Donc je me suis enfermé, moi, pendant une semaine, dix jours et je me suis mis dans la... Tout à coup j'ai essayé d'oublier ce que j'avais, ce que j'avais essayé d'évacuer enfin d'acquiescer pendant vingt ans c'est-à-dire mon côté artiste et puis je me suis remis dans la peau du pur scientifique, de la personne qui avec non pas, sans être forcément être objectif mais en ayant, l'apparence d'être objectif, en ayant. Je voulais faire un rapport qui soit extrêmement réaliste, fait avec une attitude presque neutre, constatation juste de dire les chiffres sans aucun commentaire. Et j'ai travaillé. Je pense que ça a marché. Je pense que ça a marché, c'est-à-dire que peu importe ce qui était dit dans ces documents, qu'il y ait eu des erreurs... que j'assume etc. Le protocole, il y avait peu de personnes qui savaient comment ça marchait, encore moins la CFDT que chez nous nous. Donc ce qui est important, c'est que tout à coup, ne plus avoir un certain nombre de documents qui montraient qu'il y avait des gens dans la coordination, que la coordination pouvait avoir une forme de compétence comme si elle s'était entourée de personnes compétentes pour analyser le truc. Avec le discours qui va avec, le discours neutre, de l'ingénieur qui fait juste un espèce de rapport très, très carré, c'est ça. Et vraiment je pense que ça a marché. Ça a marché, ça a permis de donner beaucoup de crédibilité à l'ensemble de la coordination des intermittents." (Hugo. Musicien. CIP-IdF. Paris. 30-10-2003)

Cette maîtrise technique du protocole lui permet d'ailleurs de proposer un usage le plus rationnel et utilitariste possible du régime - "politiquement incorrect" comme il le déclare -, en précisant la combinaison la plus efficace de déclaration afin de toucher le maximum de prestations.

"J'ai réfléchi, j'ai même réfléchi à une espèce de document qui serait rédigé, un document qui serait politiquement hyper incorrect du genre : « comment gagner un maximum de thune avec l'Assédic » quoi, pour être bien incorrect jusqu'au bout. Il se trouve que effectivement l'intérêt que tout le monde a. On peut voir d'ailleurs dans des courbes ; en déclarant 43 cachets sur les 10 mois ½, 43 cachets à 250 € on est au plafond quasiment et on touche le pactole. On touche, je pourrais ressortir les courbes." (Hugo. Musicien. CIP-IdF. Paris. 30-10-2003)

CONCLUSION

L'État central constitue donc l'interlocuteur stratégique des groupes mobilisés qui s'appuient sur les intérêts de ce dernier au maintien de ce régime et la place qu'il occupe

traditionnellement dans la régulation des relations professionnelles. Ces groupes sont aussi dépendants des orientations politiques des gouvernements successifs.

C'est pourquoi, quelles que soient ces orientations, les groupes mobilisés doivent démontrer une série de compétences, maîtriser un capital politique leur permettant de peser sur ces dernières. Jusqu'en 2002, les tensions entre les groupes mobilisés et l'État central sont à la fois réelles mais relèvent aussi d'un jeu, les "rôles" des uns et des autres étant largement défini avant même que le conflit s'engage. En revanche, à partir de 2002, le jeu des acteurs se modifie, est plus incertain. Les nouvelles orientations générales du gouvernement, les critiques de la direction du ministère de la Culture sur les effets esthétiques et organisationnels du régime et de son développement, les nécessités de l'alliance avec la CFDT, déterminent une rupture stratégique ; l'État central décide de soutenir les projets de l'Unedic et de ses dirigeants. C'est pourquoi le conflit se durcit sans que le résultat se modifie considérablement. Le haut degré de conflictualité de 2003 et la crainte que cela inspire les années suivantes, les stratégies adaptatives des intermittents conduisent à la reconduction du régime.

Dans le cadre de leur mobilisation, les intermittents s'inscrivent dans des luttes qu'ils maîtrisent inégalement. Ils deviennent dépendants de règles, comme celles de l'espace parlementaire, pour lesquelles ils disposent de faibles compétences. La prise en compte, par les parlementaires, de leurs propositions, et leur transformation en projet de loi, peut être considérée, à un moment donné, par les groupes mobilisés, comme une victoire. Mais, dans un contexte de reflux de la mobilisation, elle peut aussi être considérée comme un exutoire que leur propose les élus afin de canaliser leur combativité. D'ailleurs, leur inscription dans les jeux parlementaires et ses règles spécifiques se révèle, *in fine*, vaine.

La médiatisation constitue un axe stratégique dans lequel s'inscrivent la plupart des formes d'action même quand elles sont inscrites dans une histoire antérieure aux exigences actuelles des médias ; pour l'essentiel, les actions de grève répondent à d'autres exigences que celles caractéristiques de la société industrielle et ouvrière. La médiatisation contribue à la politisation de la lutte et ne se résume pas aux seules manifestations (de papier) pour journalistes. Elle est constitutive de l'ensemble des actions dont elle est une dimension structurelle, d'autant que, comme je l'ai souligné, les groupes les plus mobilisés relèvent de secteurs de productions pour lesquels les employeurs ne peuvent faire figure d'adversaires. La médiatisation se révèle parfois, pour emprunter un langage économique, extrêmement efficace et "rentable" en terme de coût/avantage. Pour un minimum d'investissement, avec un très faible nombre de personnes et quelques contacts, il est possible d'interrompre un journal

télévisé, procurant ainsi des bénéfices politiques et médiatiques (sans considérer les gratifications personnelles) sans commune mesure avec l'investissement initial et d'autant plus appréciables que l'on situe, comme à l'automne 2003, dans les périodes de reflux.

L'expertise constitue un autre axe essentiel. Elle contribue à renforcer les liens (de service) entre les intermittents et les groupes mobilisés. Elle fonde une légitimité technique et politique face aux adversaires et partenaires de ces groupes, d'autant plus forte qu'elle est couplée avec une réelle capacité de mobilisation. Elle repose non seulement sur les exigences de réflexivité qui, dans les sociétés contemporaines, constituent une des conditions essentielles de l'autonomie des individus (Dubet, 1994) mais aussi sur les propriétés spécifiques du régime de l'intermittence qui fait de chacun de ses bénéficiaires un expert.

**Conclusion de la 1^{ère} partie. Une
politisation réussie mais problématique**

Dans cette première partie, je me suis efforcé de souligner que la lutte relative au régime de l'intermittence qui, passant par des phases intenses et d'autres d'un calme parfois trompeur, dure maintenant depuis près de trente ans ne rassemble pas directement l'ensemble des intermittents. Ce sont ceux (les artistes en premier lieu) qui appartiennent aux pôles relevant d'une production artistique administrée qui sont le plus régulièrement et le plus intensément mobilisés. D'une part, les membres des pôles publics des champs du spectacle vivant se trouvent dans les situations matérielles et professionnelles souvent les plus précaires et incertaines que ce soit en terme d'activité et de revenus. D'autre part, les conditions historiques d'organisation de ces pôles, celui du théâtre public en constituant la forme idéale-typique, ont constitué comme des valeurs légitimes la pensée théorique et politique sur le monde ainsi que la démarche réflexive sur les pratiques. Elles ont imposé comme légitimes une série de conduites professionnelles et intellectuelles renforcées par l'existence de faibles barrières à l'entrée permettant l'arrivée d'artistes et de professionnels ajustés à (et attirés par) ces conduites qu'ils contribuent à renforcer.

A première vue, la politisation en tant que cette perspective stratégique se révèle adaptée et peut-être considérée comme une réussite ; le régime est maintenu et les effectifs, après un creux suivant la réforme de 2003, ont rapidement retrouvé le niveau précédent. Un tel constat masque néanmoins quelques traits plus problématiques.

D'une part, cette stratégie qui s'accompagne du refus de mettre en place des dispositifs de régulation maîtrisés par les groupes professionnels, renforce l'intégration dans l'appareil d'État et l'économie administrée. Les groupes mobilisés sont dépendants des orientations politiques et des choix politiques opérés par les responsables politiques, principalement gouvernementaux. En février – mars 2011, l'absence totale de référence à la question de l'intermittence au moment des négociations concernant le RAC, alors que pendant les mois précédents certaines rumeurs évoquaient la sortie des techniciens du régime, peut être considérée comme une victoire. La crainte d'une nouvelle crise au cours de l'été 2011, à quelques mois des élections présidentielles de 2012, a probablement réfréné toute perspective de modification réelle et spectaculaire. Les élections comme les festivals d'été intervenant à des rythmes réguliers et rapprochés, le régime pourrait être alors indéfiniment renouvelé. A l'inverse, il suffirait que, pour diverses raisons, les/des responsables politiques estiment nécessaires et possibles, compte tenu de leur analyse de l'ensemble des facteurs précédemment soulignés, de transformer radicalement le régime et soient prêts à en payer un (éventuel) prix politique pour que ce régime soit gravement menacé. A cette dépendance

politique des groupes mobilisés et, plus largement d'un ensemble de fractions de professionnels s'ajoute une dépendance plus sociale. Les professionnels les plus précaires, ceux dont le maintien dans le régime est toujours incertain, en se jouant à quelques cachets près, sont d'autant moins tentés de s'opposer aux collectivités locales, et à leurs demandes diverses d'animation, de travail social (les confinant toujours plus dans les espaces les plus stigmatisés des champs artistiques et culturels) que cela leur permet de rester dans le RAC et que ces mêmes collectivités constituent un de leurs alliés essentiels.

D'autre part, le maintien du régime s'accompagne du maintien des logiques de flexibilisation de l'organisation du travail et de précarisation des artistes et techniciens, notamment des fractions les moins reconnues. Il est même probable que, à l'avenir, ces phénomènes de précarité s'accroissent particulièrement pour certaines fractions d'artistes qui sont confrontées à une série d'injonctions convergentes, liées à la prise en compte, par une série d'acteurs, de l'impossibilité de réformer directement le régime et de réduire l'offre de biens et de travail. Les nouvelles règles de ce dernier limitent le volume des activités non artistiques (animation, formation) qui peuvent donner lieu à déclaration de cachets. De leur côté, les administrations culturelles, confrontées à des difficultés budgétaires, aux contraintes de financement des institutions ainsi qu'aux revendications des artistes les plus reconnus, et refusant de continuer de soutenir des activités auto-centrées, accentuent leurs exigences en terme de respect de la réglementation et d'activité de diffusion³⁵⁵. Les moins reconnus des artistes et des compagnies sont ainsi condamnés à davantage de débrouille et jeu avec la règle.

Même si on ne peut ignorer la manière dont le régime est défendu par l'ensemble des fractions d'artistes et de techniciens, quel que soit leur degré de reconnaissance artistique et quel que soit leur degré de précarité et d'intégration dans les dispositifs sociaux³⁵⁶, il reste que le régime entretient et, dans le même temps, masque des phénomènes de domination sociale. L'ensemble des employeurs (de l'entreprise de production audiovisuelle faisant appel à des techniciens, à la collectivité publique disposant d'un orchestre symphonique, en passant par la compagnie théâtrale mobilisant des comédiens) disposent à bas coût d'une force de travail qualifiée sur laquelle s'exerce une pression à la baisse des salaires et à la disponibilité permanente (notamment dans l'univers des compagnies indépendantes). Les collectivités locales organisent une partie de leur travail d'animation avec des professionnels peu coûteux.

³⁵⁵ Des compagnies parisiennes indiquent ainsi qu'actuellement la DRAC Ile-de-France ne soutient que les projets ayant déjà 20 dates de diffusion.

³⁵⁶ Le régime est aussi défendu par ceux qui en sont exclus et qui souhaitent l'intégrer.

La mobilisation transforme parfois les intermittents en "masse de manœuvre" aux services des intérêts spécifiques de certaines des fractions les plus intégrées des professionnels.

La nécessité de la défense du régime conduit même à neutraliser certaines formes de revendications sociales ce qui constitue un des facteurs des divisions internes aux groupes mobilisés, déjà évoquées, et sur lesquelles je reviens plus longuement dans la seconde partie en examinant les relations entre la FNSAC et les coordinations locales.

2ème partie – La rupture difficile avec les héritages du mouvement ouvrier

Même s'il n'existe pas de théorie satisfaisante sur les conditions et les formes du passage à l'acte, examinant "selon quelle modalité une *disposition* à se traduit par une *action effective* ou par une inaction" (Fillieule, 2001, 199), l'existence d'une organisation apparaît comme une des conditions essentielles à toute lutte, les mobilisations collectives pouvant alors se définir comme "toute forme de rassemblement se produisant dans ou autour d'une organisation chargée de défendre, de promouvoir un nouvel ordre de vie" (Mann, 1991, 94).

D'une part, les organisations mettent en place des dispositifs permettant de rassembler le plus grand nombre de soutiens, soit internes avec les membres, militants et cadres, soit externes avec les sympathisants plus ou moins proches et disposés à manifester leur appui. Elles définissent des stratégies de lutte à l'égard de cibles identifiées, qui dépendent souvent de la capacité des dirigeants à penser la situation et le rapport de force, à anticiper les actions des différents acteurs pris dans le conflit, à faire la démonstration d'une intelligence pratique des différentes situations. D'autre part, alors que toute mobilisation collective s'accompagne de luttes intenses concernant le sens et les objectifs de ces luttes, les organisations doivent proposer des cadres interprétatifs (Fillieule, 1993) qui, le plus souvent, réinscrivent la lutte et ses objectifs immédiats, dans un ensemble plus vaste de significations et de perspectives. La défense de l'intermittence est ainsi l'occasion de controverses qui réinterprètent les réformes à l'aune des transformations du capitalisme et du salariat.

Or, une des caractéristiques essentielles de la mobilisation relative au régime de l'intermittence est le processus par lequel la FNSAC qui, jusque vers la fin des années 1980, est en situation hégémonique (les autres organisations de salariés n'existant pas ou assumant la co-direction de l'Unedic : FO avant 1992 et la CFDT après cette date) perd progressivement cette place prééminente et se voit obligée de prendre en compte l'arrivée de nouveaux acteurs dans la lutte : les coordinations locales.

La fin du monopole de la FNSAC ainsi que le caractère devenu structurel de la présence de la forme coordination souligne que ce qui relève d'une crise du syndicalisme ne marque pas un « déclin » de la conflictualité (Denis, 2005). Mais, distinguant syndicalisme et conflictualité, la question est alors de savoir pourquoi une mobilisation aussi importante et récurrente s'organise actuellement, en grande partie, en dehors des cadres syndicaux.

Que nous apprend cette tension sur l'état du syndicalisme ainsi que sur les caractéristiques de groupes ainsi mobilisés, d'autant que le découplage avec le syndicalisme relève moins d'une *désyndicalisation* que, pour les générations arrivant sur les marchés du travail à partir

des années 1980, d'un processus de *non syndicalisation*, qui caractérise l'ensemble du monde du travail salarié en France ? (Labbé, Croisat, 1992).

Pourtant la question syndicale n'est pas totalement ignorée par les groupes mobilisés et est parfois l'objet de polémiques intenses et de divisions internes³⁵⁷. Dans les moments de grande intensité, quand les coordinations éprouvent le sentiment de leur puissance en étant capables de mobiliser un grand nombre de personnes, de mettre en place une esquisse d'organisation et quand l'intensité de l'engagement conduit à un activisme débordant, l'adhésion syndicale est ignorée. En revanche, après ces phases, arrivent les périodes de reflux : les assemblées générales sont réduites, les commissions périssent. Les groupes restants s'interrogent sur la poursuite et la continuité de leur action souvent à partir d'interrogations concrètes : faut-il un local pour se réunir et garder les archives ? Que fait-on des listings progressivement établis ? Comment poursuivre et entretenir les liens précédemment constitués ? Comment fait-on pour obtenir et diffuser de l'information ? Comment investir les espaces institutionnels et contractuels que la situation de coordination interdit³⁵⁸ ?

L'adhésion à un syndicat peut apparaître alors plus logique, rationnelle et économique. Dans certains cas, cette interrogation émerge mais en restant purement factuelle, le temps de une ou deux AG, sans qu'il y ait de véritable débat ni de décision prise. Dans d'autres cas, elle conduit à une série de discussions. La première possibilité est la transformation des coordinations en (nouvelle) organisation syndicale, ce que refusent dès 1993, les coordinations locales réunies à Strasbourg³⁵⁹. La seconde possibilité reste l'adhésion à un syndicat. Après le conflit de 1992, les membres de la coordination lyonnaise envisagent de se syndiquer mais à leurs conditions. Ils souhaitent maintenir l'existence de leur organisation et ils envisagent l'adhésion non pas individuellement mais collectivement³⁶⁰. C'est pourquoi leur

³⁵⁷ A la fin des années 1990, la coordination nationale des infirmières se divise précisément sur cette question, une partie des délégués décidant de former une organisation de type syndical (Leschi, 1996).

³⁵⁸ En 1992, la coordination lyonnaise est contactée afin qu'elle propose en tant que "personnalités représentatives" et non en tant que représentant "d'organisations représentatives", certains de ses membres afin qu'ils participent à des groupes de travail mis en place dans le cadre de la Concertation nationale sur les conditions de travail et d'emploi des professionnels intermittents du spectacle apparue après les conflits de l'été 1992 (CLYPS Infos n° 1, novembre 1992).

³⁵⁹ "Après un débat sur la question du devenir des coordinations (la déception qui a suivi la concertation nationale y était pour beaucoup !), la position adoptée a été celle-ci : non, il n'est pas question de devenir un Nième syndicat ; les coordinations veulent préserver leur particularité (nous ne sommes pas un appareil, nous fonctionnons selon un mode bénévole, nous possédons une réelle force de mobilisation, nous restons actifs sur le terrain mais nous sommes aussi le poil à gratter des politiques et nous entendons aborder véritablement toutes les questions de fond relatives à l'exercice de nos professions)." (CLYPS, Infos 2, février 1993).

³⁶⁰ "Dans la mesure où les organisations syndicales sont incontournables légalement, l'AG appelle les intermittents à se syndiquer, individuellement certes, mais en masse, si possible le même jour." lettre de la CLYPS, été 2003, non datée.

AG du 13 juin 1993, tout en décidant le maintien de la coordination³⁶¹, donne mandat au CA de l'association de rechercher les conditions des meilleures d'adhésions en rencontrant les syndicats existants en posant toutes les questions organisationnelles et financières nécessaires³⁶².

Ces discussions débouchent, au mieux, sur quelques adhésions individuelles et le plus souvent de faible durée. La plupart des membres de la CLYPS qui adhèrent à la FNSAC la quittent rapidement, à quelques exceptions, dont celle de l'actuel principal responsable régional syndical et, en même temps, membre de la direction de la coordination locale. Dans la période récente, certains adhèrent au syndicat SUD Culture ; c'est le cas de membres de la coordination avignonnaise. Mais ces adhésions syndicales restent résiduelles. Ce qui prédomine, c'est la défiance générale à l'égard des syndicats et du principe même du syndicalisme. Elle se traduit par une instrumentalisation des syndicats (et de la FNSAC en premier lieu) par les groupes mobilisés qui les considèrent "comme des « taxis » dont on se sert lorsque l'on en a besoin et que l'on abandonne une fois la course accomplie. L'absence, à leur issue, de mouvement significatif d'adhésion syndicale en est une preuve éclatante." (Denis, 1996, 126)

Pour de nombreux observateurs, la crise du syndicalisme repose en partie sur l'extrême division syndicale et ses effets délétères (Mouriaux, 2006). Or, compte tenu de la place qu'occupe la CFDT à la direction de l'Unedic, la mobilisation donne lieu à la manifestation de violents conflits entre cette organisation et la FNSAC et les coordinations locales.

La CFDT occupe, en effet, une position singulière qui est liée aux conclusions que la direction confédérale a tiré de son orientation de "resyndicalisation" (Mouriaux, 2004). Elle se caractérise par "la retraduction des relations de travail en terme de « coopération conflictuelle » et la valorisation de la recherche du compromis comme gage d'efficacité, en érigeant la « négociation » comme instrument et objectif de lutte privilégié. Les représentants de la CFDT cherchent ainsi à se produire comme des acteurs « responsables » et incontournables dans les arènes de la négociation ; il s'agit d'entretenir la croyance chez leurs interlocuteurs de la probabilité d'obtenir un accord, à la condition d'accéder à certaines de leurs revendications" (Giraud, 2006, 960). En 1992, FO, qui est le partenaire historique du patronat à la direction de l'Unedic, refuse d'entériner la nouvelle convention mettant en place l'AUD (allocation

³⁶¹ 72 voix pour, 1 contre, 9 abstentions.

³⁶² Dans un courrier du 1^{er} septembre 1993, Vincent Bady, vice-président de la CLYPS, invite des responsables d'organisation syndicale à participer à l'AG du 13 septembre afin qu'ils puissent présenter leur syndicat, ses orientations, son fonctionnement.

universelle dégressive). Son "hyper-réformisme" la conduisant à un "radicalisme gestionnaire" (Pernot, 2005), la CFDT prend alors sa place.

Cette stratégie, parfois qualifiée de "retournement idéologique" (Denis, 2005, 301), est l'objet de nombreuses critiques notamment au moment des crises sociales de 1995 et de 2003 (voir par exemple, Gorius et Moreau, 2006). En effet, malgré des désaccords dont il est difficile de savoir s'ils reposent sur des fondements réels où s'ils ne sont que des effets d'image et de partage tactique des rôles, le Medef et la CFDT sont sur les mêmes positions. Au moment de l'élaboration du PARE, la direction de la CFDT "a élaboré le détail des textes directement, avec le patronat qui a eu l'intelligence, durant l'été et l'automne 2000, de s'effacer derrière Mme Notat pour mener la campagne en faveur de la ratification de la convention (...). Le Medef et la CFDT ont orchestré une campagne médiatique et un lobbying, au sein même du Parti socialiste, qui ont conduit le gouvernement à lever son opposition sur l'essentiel de la convention" (Labbé, Courtois, 2001, 16-17). Corrélativement, ses responsabilités à la direction de l'Unedic conduisent la CFDT à condamner les mobilisations de chômeurs, Nicole Notat dénonçant en 1998 "la manipulation de la détresse" (citée in Demazière, Pignoni, 1998, 13).

Compte tenu du poids du régime de l'intermittence dans la détermination du niveau de revenu des artistes et techniciens comme dans leurs possibilités d'entrée et de maintien dans les différents marchés du travail, la perception de la CFDT par de nombreux intermittents et groupes mobilisés est radicale. Cette organisation n'apparaît pas comme une organisation avec laquelle, comme cela arrive dans de nombreuses mobilisations, il existe des désaccords, ni même comme une organisation avec laquelle il existe de la concurrence mais bien comme un *adversaire*. La dénonciation de la trahison de la CFDT ne relève pas seulement de la rhétorique habituelle, présente dans de nombreuses mobilisations, visant les "directions syndicales traîtres". Elle est vécue comme telle par la masse des groupes mobilisés.

Dans le cadre de cette "guerre de tous contre tous à quoi se ramènent trop souvent les relations intersyndicales" (Pernot, 2005, 16), la dénonciation de la CFDT, inséparable des désaccords et conflits qui opposent les deux confédérations, est d'abord le fait de la FNSAC.

"J'accuse le Président de l'Unedic, Michel Jalmain, membre de la direction de la CFDT, de complicité de « refondation sociale » avec ses bienfaiteurs patronaux, au détriment des salaires qu'il est censé représenter (...)

J'accuse enfin, caché derrière le baron Seillière, mais débordant de partout, l'idéologue ex-maoïste et ex-permanent de la CFDT, devenu le valet des sociétés d'assurances, Denis Kessler, de vouloir détruire le modèle français d'assurance chômage, d'assurance maladie, d'assurance vieillesse, pour livrer les sommes considérables qu'aujourd'hui ces caisses répartissent, à la convoitise de ses maîtres pour capitaliser, c'est-

à-dire spéculer sur les marchés financiers. Je l'accuse de nous utiliser une fois de plus comme cobayes pour progressivement généraliser ces principes"³⁶³

Les deux fédérations de la culture (FNSAC-CGT et FTILAC-CFDT) s'opposent non seulement sur l'appréciation du régime et les modifications à lui apporter mais aussi sur des enjeux plus organisationnels. Alors que les responsables de la FNSAC défendent le nécessaire monopole syndical, ceux de la FTILAC dénoncent l'accord de 1945 qui aurait donné le théâtre au PCF et à la CGT ainsi que les instruments de financement qui lui sont liés.

"Le théâtre il a été donné au parti communiste et à la CGT. Donc la CGT a aujourd'hui les financements de la profession et, quand elle descend à Avignon, c'est elle qui co-gère le off et c'est elle qui a les financements donc c'est elle qui organise. C'est comme au festival de Cannes, c'est pareil. C'est elle qui organise. Elle a certains financements et c'est vrai que, nous, on a pas les financements. Depuis toujours, il y a eu un pacte social entre les employeurs et la CGT et tous les accords ont été signés jusqu'à, on a va dire, jusqu'il y a 1 ou 2 ans entre la CGT et les organisations syndicales. (...)

SP. Et quand vous dites tout à l'heure le théâtre a été donné au parti communiste et à la CGT qu'est-ce que vous voulez dire par « a été donné » ?

On sait très bien qu'en 1945, il y a eu un certain partage et tous les gouvernements, quels qu'ils soient, ont laissé les financements de la culture. C'est Jack Ralite qui a été le ministre de la Culture même s'il y avait Jack Lang." (Gisèle. Responsable national de la FTILAC. Paris. 30-10-2003).

Le second conflit oppose la CFDT aux coordinations locales d'autant que l'émergence de ces dernières intervient au moment où la CFDT est amenée à assumer la co-direction de l'Unedic. C'est dire que, pour les coordinations, la CFDT est un adversaire permanent avec lequel les relations sont allées en se dégradant. Dans les premières années de lutte, il existe encore une forme de dialogue. En 1992, la responsable de la fédération de la culture (Danièle Rived) est présente à une grande réunion organisée par les coordinations à Strasbourg, où elle est "courageusement venue le second jour pour expliquer la position de son syndicat"³⁶⁴. En 1996, il y a encore un membre de la direction régionale de la CFDT présent à certaines AG des intermittents lyonnais au moment de l'occupation du TNP, mais cette présence (muette) reste exceptionnelle. La rupture avec la CFDT est d'autant plus violente, chez les plus engagés dans les différentes luttes, que la signature du protocole du 26 juin 2003 clôt une séquence au cours de laquelle cette organisation a fait alliance avec le gouvernement (de droite) pour la modification du régime des retraites du secteur public (au prix de pratiques de négociations qui ont soulevé de nombreuses critiques parmi ses partenaires syndicaux mais aussi au sein de ses syndicats et organes dirigeants) et a échangé ce soutien contre celui du gouvernement au protocole de juin 2003.

"(...) Cerrutti, chef de cabinet d'Aillagon pour la 2 000. C'était la 2 000^{ème} personne, depuis le mois de septembre, qui nous disait « vous avez raison - chez Aillagon -. Vous avez raison et vous savez bien que le gouvernement est en partenariat pour d'autres réformes avec la CFDT et que nous, nous sommes bloqués parce que nous ne pouvons pas. Nous ne pouvons pas faire ça ». C'est toujours la phrase : « nous

³⁶³ Intervention d'un responsable de la FNSAC à la fin de la manifestation du 21 octobre 2002 (extraits)
Source <http://www.fnsac-cgt.com/sommaire.htm>, récupéré le 17 Avril 2003.

³⁶⁴ *CLYPS Info*, n° 1, publication de la coordination lyonnaise.

ne pouvons pas faire ça à la CFDT ». C'est dire que c'est clair, on a vu une note de Raffarin (...) On peut pas faire ça à la CFDT. Depuis le 26 juin on a la même phrase de tout le monde, de tout le monde, de tout le monde, de tout le monde. A Matignon, chez Aillagon, dans tous les organes, tous les, tous les endroits où on pensait qu'on allait trouver des gens qui allaient soutenir le dossier." (Mathias. Comédien. CIP-IdF. Paris. 22-03-2004)

En 2003, la dénonciation de cette trahison se traduit par des actions violentes. Certains des locaux de la CFDT sont attaqués, caillassés, etc.³⁶⁵ Le Collectif du 25 février d'Avignon bombarde un local de la CFDT de farine, enchaîne les portes, colle des tracts dénonçant la CFDT comme le "Collectif Félon De Tueurs des acquis sociaux"³⁶⁶.

Si la rupture avec la CFDT est la plus violente et la plus radicale, la FNSAC n'en rencontre pas moins une série de difficultés supplémentaires. Certaines d'entre elles sont inséparables de celles, plus générales, de la confédération CGT, passée d'une situation d'hégémonie à « une prééminence étriquée, fragile » (Mouriaux, 2004, 96). Mais, concernant la mobilisation relative à l'intermittence, je me suis efforcé de comprendre pourquoi, alors que dans certains espaces sociaux, les coordinations avaient pu constituer, à un moment donné, un défi que les organisations syndicales semblent avoir surmonté³⁶⁷, dans les champs du spectacle, la forme de coordination s'est imposée y compris, dans les espaces locaux, aux membres de la FNSAC, lesquels parfois, comme à Lyon, contribuent à son existence et à sa pérennité, parallèlement à leur activité de syndicaliste.

La FNSAC est confrontée à une série d'obstacles communs aux différentes organisations syndicales (transformations de l'organisation de la production ; développement des phénomènes de précarité, de sous-emploi, etc.) ou plus spécifiques aux organisations de la CGT : effondrement du parti communiste, difficultés spécifiques rencontrées avec les jeunes (Bérout, 2004). Ses difficultés reposent aussi sur l'écart entre les propriétés de ses militants et de ses cadres et celles des groupes mobilisés³⁶⁸. Les membres du SFA, pour lesquels on dispose d'une recherche approfondie (Jannou, Marchika, Roharik, 2007), se distinguent ainsi nettement de l'ensemble de la population intermittente et encore plus des membres des

³⁶⁵ La CFDT porte plainte contre plusieurs militants ce qui donne lieu, les années suivantes, à une série de dénonciations supplémentaires.

³⁶⁶ Voir quelques photos de cette intervention sur <http://manuel.hannoteaux.free.fr/html/photos/fotoactions/gal25nov/index.htm>, récupérées le 1^{er} juillet 2008.

³⁶⁷ Au cours de la grande mobilisation de l'automne 2010, ce sont les syndicats qui organisent la lutte. Les coordinations sont inexistantes sauf quand elles servent "d'habillage" à des intersyndicales locales.

³⁶⁸ La faiblesse syndicale repose parfois sur des perceptions négatives de personnes – "Moi je voulais me syndiquer et, en fait, sur Rouen la personne qui s'occupe du SFA... Bah personne n'a envie de se syndiquer vu que c'est lui qui s'en occupe, c'est bête hein... Mais euh et ceci dit cette personne-là, depuis le début de la mobilisation je ne l'ai jamais vu ni à une AG, ni à une manif, il est complètement absent donc..." (Albertine. Comédienne. Coordination de Rouen. Rouen. 13-10-2003) –. Ce facteur a d'autant plus de poids que l'existence de l'organisation repose sur l'investissement de quelques personnes (voire d'une seule) dont les propriétés personnelles ont alors une importance démesurée.

groupes mobilisés. Ils sont ainsi plus âgés, plus parisiens, et mieux insérés professionnellement. Leur activité est plus importante et ils disposent d'un niveau de rémunération plus élevé que pour l'ensemble des intermittents (au sens de la CCS) : respectivement 59 jours contre 43 jours et 14 000 € contre 9 340 € de rémunération annuelle déclarée (Jannou, Marchika, Roharik, 2007, 79). Ils manifestent une plus faible propension à la multiactivité en revendiquant une référence à un métier.

Cette série de propriétés ainsi que l'appartenance de la FNSAC à un syndicalisme héritier du mouvement ouvrier (Andolfatto, 2004), avec lequel de larges fractions des groupes mobilisés, veulent rompre sont à l'origine d'une double récusation. D'une part, c'est le modèle organisationnel hérité du mouvement ouvrier (communiste) et ses formes centralisées et bureaucratisées (ou vécues comme telles) qui sont remis en cause (Chapitre 4). D'autre part, alors que la FNSAC tente de défendre et étendre les principes de la société salariale, les groupes mobilisés manifestent une distance croissante avec un tel modèle, même s'ils ne peuvent véritablement réclamer la sortie du salariat (chapitre 5).

Chapitre 4. La fin de l'organisation centralisée

Les partis et syndicats relevant du mouvement ouvrier proposent des formes paradigmatiques d'organisation qui ont inspiré de nombreuses autres organisations ou quasi-organisations ne relevant pas des mêmes mondes sociaux ; c'est d'ailleurs aussi pourquoi, ces organisations, ainsi que le mode d'engagement qu'elles présupposent et valorisent, sont souvent au centre de nombreuses analyses académiques (Sawicki, Siméant, 2009). Ces recherches ont désigné le paradoxe de ces organisations inséparables d'une forme de remise de soi de leurs membres. Plus que les fractions et classes dominantes, les classes dominées ont besoin d'organisations *permanentes* orientées vers la conquête du pouvoir qui, dans le même temps, contiennent "la menace de la dépossession des membres « quelconques » de la classe (...)" (Bourdieu, 1981, 4). Il existe donc ce que Bourdieu nomme l'usurpation par le mandataire qui opère un "détournement au profit de [sa] personne des propriétés de la position [et qui] n'est possible que pour autant qu'il se dissimule." (Bourdieu, 1984b, 51).

Quasiment dès la constitution des organisations modernes du mouvement ouvrier (syndicats et partis politiques), il existe des recherches et des thèses qui soulignent leur bureaucratisation. Robert Michels théorise la "loi d'airain de l'oligarchie" aboutissant à la confiscation du pouvoir par les permanents et les notables. Ultérieurement, des auteurs comme Gamson proposent une série d'indicateurs (statuts écrits, fichier des adhérents, hiérarchies, etc.) manifestant ce processus inégal de professionnalisation que l'on retrouve dans les mouvements les plus divers ; Staggenborg (1988) distingue ainsi les organisations dirigées par des professionnels (elle refuse le terme de bureaucratisation pour des organisations néanmoins moins rationalisées que l'appareil étatique) de celles dirigées par des "entrepreneurs" ou des "nonprofessional leaders". L'analyse critique de cet héritage du mouvement ouvrier est d'autant plus puissante qu'elle fait souvent référence à l'expérience communiste et aux formes extrêmes de bureaucratisation et de remise de soi qui l'a caractérisée. Cette série de critiques est renforcée, dans le cas des champs artistiques au sein desquels prédomine l'impératif de singularité (Heinich) et les exigences nées de son inspiration, par une grande défiance, voire un immense mépris, à l'égard des militants, systématiquement suspectés de ne militer que pour compenser leur incompetence artistique³⁶⁹.

³⁶⁹ Le militantisme est une routine (Michel, 1998) une activité régulière, notamment dans les phases de repli, quand les moments d'exaltation, de fraternité, d'ivresse de la lutte sont absents et qu'il faut affronter le désintérêt général, l'attitude intéressée des demandes d'aide, l'instrumentalisation des syndicats, les critiques (de gauche et de droite) des acteurs individuels et collectifs. Cette routine est alors particulièrement opposée à la représentation idéale de la vie d'artiste faite d'"aventures", de "rencontres", "d'inattendu", etc.

Ces critiques conduisent à "une spirale dénonciatrice" (Fillieule, Pudal, 2010, 168) et de disqualification du militantisme organisé qui a une réelle efficacité sociale en contribuant à transformer les catégories de perception de nombreux acteurs sociaux quelque puisse en être le décalage avec la réalité. Ainsi, alors que, du point de vue organisationnel, ce qui prédomine au sein de la CGT est une "joyeuse pagaille" (Piotet, 2009, 243), la FNSAC, en tant qu'incarnation de l'organisation centralisée et bureaucratique, est soumise à une série de critiques virulentes qui permettent de mieux comprendre pourquoi les groupes mobilisés privilégient la forme coordination sur laquelle les militants de la FNSAC - dans le cadre de la lutte relative au régime de l'intermittence et non dans les mobilisations professionnelles spécifiques à des groupes restreints ou des établissements - doivent nécessairement s'aligner.

La FNSAC est confrontée à la remise en cause d'un mode d'organisation issu du mouvement ouvrier et dont les partis communistes ont constitué la forme la plus radicalement aboutie principalement dans la constitution d'un nouveau type de militant (Pudal, 1989). Par certains aspects, les militants de la FNSAC et ceux des coordinations locales semblent se distinguer par leur mode d'engagement : "total" pour certains des premiers, "distancié" (Ion, 1997) pour la plupart des seconds. Mais, d'une part, je veillerai à ne pas mettre dans l'opposition entre la FNSAC et les coordinations les valeurs normatives qui sont souvent contenues dans ces descriptions (le plus souvent au désavantage de la CGT) et, d'autre part, je soulignerai une série de conditions et de facteurs sociaux et historiques qui fondent cette distance (Collovald, 2002) qui permettront notamment d'en souligner la relativité, des militants de la FNSAC pouvant être éloignés du modèle du militant "total" et les coordinations ne pouvant exister que si certains de leurs militants manifestent, à l'inverse, un engagement faiblement distancié. Pour cela, je vais décrire le délitement progressif de l'hégémonie de la FNSAC (I) avant de préciser la manière dont les coordinations veulent promouvoir une démocratie directe au service des subjectivités tout en étant conduites, afin d'assurer leur permanence, à reprendre certains des traits des syndicats (II).

I. LA FIN D'UN MONOPOLE SYNDICAL

La situation de la FNSAC est paradoxale. A maints égards, elle est en situation de monopole syndical et s'appuie sur son inscription dans les différents dispositifs de l'État-Providence culturel ainsi que sur la présence de ses militants dans maints institutions artistiques et culturelles. C'est néanmoins une puissance fragile (A) concurrencée à partir des

années 1990 par l'émergence non coordonnée mais concomitante des coordinations locales (B) au sein desquelles se développent une série de critiques anti-institutionnelles (C)

A. La FNSAC : une puissance fragile

La FNSAC est une fédération qui regroupe une diversité de syndicats inscrits dans des champs eux-mêmes diversifiés (de la production théâtrale à l'animation socioculturelle) et rassemblant une grande diversité de métiers artistiques. Sa puissance repose sur l'autorité spécifique de chacun de ses syndicats, certains parfois très anciens comme ceux des musiciens et des comédiens, ainsi que sur son inscription institutionnelle (1). Malgré sa faiblesse militante, elle constitue néanmoins une ressource pour les groupes mobilisés (2).

1. Intégration institutionnelle et faiblesse militante

La FNSAC : la principale organisation syndicale

La mesure de la représentativité des différentes organisations syndicales du spectacle recèle un premier enjeu politique car elle fonde leur légitimité à signer (ou non) les textes relatifs au régime ; les organisations syndicales signataires de ces textes se voient ainsi régulièrement reprocher leurs positions alors qu'elles sont réputées non représentatives. Le second enjeu est organisationnel. En effet, si l'institutionnalisation des syndicats "a poussé la figure de l'adhérent hors champ." (Lallement, 2007, 444), le votant devient stratégique puisque c'est bien la représentativité, mesurée par le vote, qui constitue un enjeu central pour accéder à la direction de certains organismes, répartir les postes de permanents, bénéficier de ressources publicitaires pour les publications³⁷⁰. De ce point de vue, même en l'absence d'un point de vue synthétique probablement difficile à établir compte tenu de l'hétérogénéité des entreprises et des secteurs concernés, mais aussi de la difficulté à accéder à des sources fiables et homogènes, la FNSAC apparaît comme l'organisation largement plus représentative que les autres organisations syndicales. Les différents syndicats de la fédération multiplient d'ailleurs les articles et communiqués pour souligner cette réalité qui concerne soit les personnels permanents des entreprises de télévision (France 3 ; France 2 ; INA ; etc.) et d'institutions du spectacle vivant (Théâtres nationaux ; Opéra National ; Opéras de diverses villes de France)³⁷¹ soit l'ensemble des professionnels du secteur du spectacle, voire au-delà.

³⁷⁰ Sur ces questions relatives à la faible part des financements par les cotisations des membres et la place essentielle des autres types de ressources venant des employeurs, de l'Etat, des organismes sociaux (voir Andolfatto, Labbé, 2009).

³⁷¹ Voir le rapport d'activité 2010 de la FNSAC, adopté le 15 février 2010 par la commission exécutive fédérale : http://www.synptac-cgt.com/pages/rapports/rap_activitefd2010.htm, consulté le 26 juillet 2010.

Au sein des organismes gérés paritairement³⁷², la FNSAC est systématiquement la première organisation de salariés. Elle est même, parfois, dans des situations de monopole ou de quasi monopole. La totalité des membres du collège salarié de l'AFDAS, organisme chargé de la formation professionnelle continue, en sont membres ; un de ses représentants préside d'ailleurs cet organisme en alternance avec un représentant des organisations patronales du secteur. Aux élections de mai 2007 concernant le FNAS³⁷³, la FNSAC obtient les 20 représentants pour les entreprises dont l'effectif est inférieur à 10 salariés puis 33 sièges sur 40 (les 7 autres allant à FO) dans le collège des intermittents. La moitié des administrateurs salariés d'AUDIENS en sont membres³⁷⁴. Sa prééminence est particulièrement frappante parmi les artistes (64 %) et les techniciens du spectacle vivant (67 %). Elle est limitée dans le collège des techniciens du cinéma et de l'audiovisuel par la présence du SNTPCT, syndicat catégoriel issu d'une scission du syndicat CGT des techniciens³⁷⁵ (pour les résultats aux élections aux caisses de retraite complémentaire AGIRC et ARCCO d'Audiens, voir l'annexe 8, p. 412).

Cette représentativité est fondée sur des taux de participation limités. Il est de 20 % pour Audiens et, dans le cas du FNAS, ne concerne que 15 % des intermittents inscrits dans leur collège (18 504 inscrits et 2 789 exprimés)³⁷⁶ mais c'est une situation commune à d'autres espaces sociaux. On peut faire l'hypothèse que, comme pour d'autres élections de ce type dans ces autres espaces, le vote – et le soutien massif à la FNSAC – est le fait des professionnels les plus intégrés, présents notamment dans les grandes institutions artistiques. Mais, dans le cas

³⁷² Il existe aussi une caisse de congés spectacles (CCS, créée en 1939, initialement uniquement pour les techniciens) qui perçoit les cotisations des employeurs et redistribue des indemnités journalières aux intermittents. Cette caisse est gérée exclusivement par les organisations patronales.

³⁷³ Le FNAS (le fonds national d'activités sociales des entreprises artistiques et culturelles de moins de 50 salariés), fondé en 1974, assume les fonctions d'un comité d'entreprises pour les multiples entreprises des secteurs du spectacle. Il est dirigé par une assemblée générale composée de trois collèges de salariés.

³⁷⁴ Le groupe Audiens résulte de la réunion de différents organismes de protection sociale issus du spectacle (anciennement regroupés au sein du GRISS) et de la presse (IPS Bellini et Gutenberg). Il gère la prévoyance, la santé, l'action sociale et les systèmes de retraite complémentaire Arrco (IRPS : institutions de retraite de la presse et des spectacles) et Agirc (IRCPS : institution pour la retraite des cadres de la presse et du spectacle qui regroupe l'ancienne Carcicas et CNC presse) des professionnels de ces secteurs. En 2009, Audiens indique rassembler 120 000 allocataires, 500 000 actifs et 30 000 entreprises. (<http://www.audiens.org/>, consulté le 4 janvier 2009).

³⁷⁵ La FNSAC note qu'elle "dispose désormais de la majorité absolue des sièges dans les deux caisses. 4 sur 7 au CA de la caisse cadres (1 CFDT et 2 autres pour la coalition FO-CGC-CFTC) et 54 sièges sur 100 à l'AG de la caisse ARRCO. Ce résultat constitue à ne pas en douter un encouragement à la poursuite de l'action revendicative la plus large et la plus déterminée pour la défense des droits individuels et collectifs des salariés du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel. Consciente de la confiance témoignée - et renouvelée - par les artistes, réalisateurs, techniciens et ouvriers du spectacle vivant et enregistré, la Fédération CGT du Spectacle mettra tout en œuvre pour la satisfaction de leurs revendications en matière d'emplois, de garanties collectives, de droits sociaux... Et bien entendu, sur les Annexes 8 et 10. (FNAS, Communiqué du 6 octobre 2004).

³⁷⁶ FNAS Infos, juin 2007.

d'Audiens, les résultats sont tellement agrégés³⁷⁷ qu'il est en même temps difficile d'appréhender les secteurs de puissance ou de faiblesse des différentes organisations syndicales. Le SNTPTCT dénonce ainsi le fait que tous les techniciens (du spectacle vivant ou du cinéma et de l'audiovisuel) ont été réunis dans un seul collège afin de sous-évaluer son influence ; en 1999, les résultats isolaient les cadres et techniciens du spectacle et montraient la suprématie du SNTPTCT qui avait les 5 postes de titulaire dans le collège des permanents et aucun pour la FNSAC. A l'inverse, l'agrégation des résultats, pour 2004, atténue l'importance du SNTPTCT et la faiblesse de la FNSAC dans certains secteurs.

Une capacité inégale de mobilisation

Fortement intégrés dans les espaces institutionnels et professionnels, les syndicats de la FNSAC sont en mesure d'organiser de longues luttes dans une série d'entreprises (chaînes de télévisions, principalement publiques), d'institutions (Opéra de Paris ; théâtres nationaux) et de secteurs (doublage³⁷⁸) assumant ainsi pleinement leur rôle d'organisation syndicale. La responsable syndicale d'une section du SNAM d'un orchestre d'une grande ville de région adhère au syndicat à l'occasion d'un conflit avec la ville qui assure la gestion directe de l'orchestre, et en devient immédiatement la responsable. Elle adhère au syndicat car il reste encore quelques membres d'une ancienne section ayant disparu et car c'est le seul syndicat existant localement et régionalement. Elle m'indique, au cours de l'entretien, que cette adhésion ne repose sur aucune véritable proximité idéologique ; elle est fondée sur des enjeux professionnels spécifiques à son orchestre au sein duquel il faut défendre la situation des personnels. Sa prise de responsabilité est donc le résultat de la pression des 20 autres membres du SNAM qui la choisissent car elle a l'habitude de dire tout haut ce qu'elle pense,

En revanche, si on considère les mobilisations relatives à l'intermittence, la situation est plus ambivalente et contrastée. Dans les coordinations étudiées, la présence de la FNSAC est soit inexistante soit résiduelle. A Saint-Étienne, un membre du SFA est, dès la fondation de la coordination locale, un des membres les plus actifs mais n'apparaît jamais en tant que tel. La coordination lyonnaise fait exception dans la mesure où, depuis plusieurs années, un autre militant du SFA (et actuellement membre de plusieurs organes dirigeants du syndicat) y occupe une place centrale, mais sans que cela conduise à un élargissement organisationnel du noyau de militants.

³⁷⁷ Malgré plusieurs appels et les promesses faites initialement par une interlocutrice d'Audiens, il m'a été impossible d'avoir accès à des éléments non agrégés.

³⁷⁸ Les enquêtes nationales soulignent que 68 % des comédiens qui ne font que de la synchro sont syndiqués, l'organisation syndicale constituant "l'un des cadres de la professionnalisation" (Menger, 1997a, 346) alors que cela ne concerne que 5 % de ceux qui font du théâtre et des films d'entreprise, et 18 % de ceux qui ne font que du théâtre (Menger, 1997a).

A diverses occasions, la FNSAC rencontre de réelles difficultés pour mobiliser sur son nom et ses mots d'ordre. La manifestation qu'elle organise, le 22 juillet 2002 pour protester contre le doublement des cotisations sociales ne rassemble, au moment du festival d'Avignon, que 200 à 300 personnes. Le 17 juillet 2008, à l'occasion de la venue, en Avignon, du directeur du théâtre et des spectacles (Georges François Hirsch), la FNSAC prend l'initiative d'organiser une manifestation pour dénoncer la politique culturelle du gouvernement. Mais les autres organisations présentes, notamment celles des employeurs (SYNDEAC, Synavi, U-FISC) rassemblent nettement plus de monde et, dans l'organisation spatiale de la manifestation, mettent délibérément un espace entre le segment FNSAC et le leur.

Cette faiblesse se traduit par des difficultés organisationnelles manifestes dès 1992. Le soir du 16 juillet 1992, sur la place du Palais des Papes d'Avignon où sont rassemblées plusieurs milliers de personnes (artistes, techniciens et spectateurs) et alors que la fédération a appelé à un mouvement de grève, un dirigeant national, qui tente d'expliquer la position de son organisation, ne dispose même pas d'un mégaphone, sa voix se perdant dans les multiples discussions particulières.

Alors que les luttes se font intenses et que les champs artistiques connaissent une très forte croissance démographique, les syndicats de la FNSAC sont incapables de se renforcer. En 1976, en lien avec l'objectif confédéral de 3 millions d'adhérents à la CGT, la direction de la FNSAC définit un but de 20 000 adhérents (soit un salarié sur deux du secteur) pour 3 000 pour le SFA³⁷⁹, objectif que ce dernier n'a jamais pu atteindre, ses effectifs régressant³⁸⁰. Les entretiens et l'observation des mobilisations, sur la longue durée, mettent en évidence la quasi inexistence de l'encadrement syndical. La présence syndicale repose sur l'engagement militant d'un faible nombre de personnes. Dans le cas du festival d'Avignon, la FNSAC n'existe qu'en raison de la présence de quelques membres de la direction nationale de la fédération qui assurent les permanences, interviennent dans les multiples réunions publiques. Indice de ces difficultés, l'intense mobilisation de 2003 ne permet pas le renforcement véritable de l'organisation, un dirigeant historique de la FNSAC soulignant violemment cet échec :

"Enfin, il va y avoir des réunions à la rentrée, qui vont être... Il va y avoir des règlements de compte parce qu'on n'a pas fait **une** adhésion, **pas une**, pendant cette période là. C'est quand même pas normal. Qui est responsable en définitive ? c'est les syndicats." (Albert. Comédien. Ancien responsable national du SFA. 11-08-2003)

³⁷⁹ René Jeannelle, "Le 8 avril, la grève", - éditorial - *Spectacle*, 134, mars 1976.

³⁸⁰ 1 979 membres en 1977 ; 1 500 personnes en 1980 ; 1 467 en 2005. Sources : *Plateaux*, rapport d'activité au conseil national, 61-62, mi-août 1977 ; *Plateaux*, n° 81, septembre - octobre 1980 ; *Rapport d'activité* (dans le cadre de la préparation du congrès de 2005 du SFA), multigraphié, 2005.

2. Les ressources fournies aux groupes mobilisés

Néanmoins, malgré ces difficultés, la FNSAC constitue un des acteurs essentiels de la mobilisation en raison de la diversité des ressources qu'elle fournit. Certaines d'entre elles, qui sont indissociables de l'existence de l'organisation et de sa permanence, sont d'ailleurs permises par l'inscription de la FNSAC dans les institutions sociales et culturelles caractéristiques de l'État-Providence. Elles reposent aussi sur l'organisation et ses militants, le degré et la permanence de leur engagement.

Inscription dans l'État-Providence et accès aux champs du pouvoir

La FNSAC est profondément inscrite dans les relations contractuelles des différents champs du spectacle et dans les dispositifs de gestion du social dont elle assure la codirection, de manière parfois monopolistique dans la représentation des salariés que ce soit dans certaines branches et, plus généralement, dans les secteurs du spectacle vivant ou enregistré. Elle est signataire, jusqu'en 1979, des textes instituant et organisant le régime de l'intermittence, son élargissement et, dans la première période, l'abaissement des barrières à l'entrée qui permettent la croissance considérable des effectifs.

Dans le même temps, la FNSAC (ou certains de ses syndicats) participe aussi la direction d'une multitude d'organismes professionnels organisant l'activité de production dans les champs du spectacle. Elle est membre du CA du festival de Cannes (la CGT est membre fondateur du festival). Elle est membre fondateur de l'Association pour le soutien du théâtre privé et a 4 représentants sur 17 membres du CA. Elle a fondé des organismes comme le CFPTS (Centre de Formation Professionnelle aux Techniques du Spectacle) avec les employeurs privés du secteur. Elle participe à de nombreuses commissions consultatives au sein du ministère de la Culture. Elle est représentée au sein d'institutions internationales. Par l'intermédiaire des élections des délégués de personnels, elle est aussi présente dans la plupart des institutions artistiques. Elle a contribué à la mise en place des organismes de gestion de droits comme l'ADAMI et la SPEDIDAM et beaucoup de ses membres participent aux organismes directeurs de ces derniers.

La FNSAC occupe donc une série de positions qui en font un des acteurs essentiels dans la constitution de l'État providence culturel et la constitue comme une « agence sociale », entendue comme "l'ensemble des fonctions syndicales qui sont liées à un rôle institutionnel : implication dans la gestion d'institutions sociales et parapubliques, participation à des fonctions économiques ou sociales de l'État, fonction de représentant dans des organismes comme le Conseil économique et social, etc. En tant qu'agence sociale, le syndicat est une sorte de « fonctionnaire du social », un organisme quasi public. Cet aspect se distingue de sa

dimension de *mouvement social* (force de revendication et de négociation)" (Rosanvallon, 1988, 24).

La représentativité sectorielle de la FNSAC ainsi que la place de la CGT, reconnue comme "organisation représentative" et présente dans de multiples instances politiques, administratives nationales et locales, ont longtemps placé cette fédération comme un intermédiaire obligé pour l'accès aux champs du pouvoir, prioritairement inscrits dans l'espace parisien ce qui, pour la plupart des coordinations locales, constitue un obstacle supplémentaire. La CGT peut user de son poids politique et symbolique, compte tenu du capital accumulé par la confédération dans les décennies précédentes, en intervenant publiquement pour peser sur les positions des différents acteurs pris dans le conflit. Le 25 avril 2003, à l'occasion du Printemps de Bourges et d'une manifestation de quelques centaines d'intermittents, Jean-Jacques Aillagon rencontre Bernard Thibaut qui souligne, à cette occasion, l'importance qu'il accorde au spectacle vivant et au régime de l'intermittence³⁸¹.

L'organisation : un capital individuel et collectif

Répondant au modèle classique de la théorie de la mobilisation des ressources, l'organisation rend possible les mobilisations collectives en fournissant un ensemble de ressources matérielles (un local pour se réunir, une signature auprès de la préfecture afin de pouvoir organiser légalement une manifestation, la mise à disposition de matériels permettant d'imprimer des tracts, organisation d'un site Internet et d'une liste de diffusion), techniques (les militants de l'organisation maîtrisent le fonctionnement du régime de l'intermittence), politiques (ces militants décrivent le fonctionnement des champs politiques) et symboliques (l'organisation et ses leaders disposent d'un poids spécifique et leur parole a des effets politiques et pèse sur les catégories de perception des différents acteurs engagés dans la mobilisation).

En tant qu'organisation, la FNSAC a collectivement et individuellement (à travers chacun de ses militants) accumulé un capital militant (Matonti, Poupeau, 2004) un ensemble de savoir-faire dont elle fait profiter les groupes mobilisés mais de manière inégale en fonction de son degré d'implantation, de la période et des propriétés de ces groupes dont les membres peuvent, malgré d'éventuels engagements politiques et leur connaissance de certaines pratiques militantes, ne pas maîtriser les contraintes et techniques de la négociation sociale. La coordination lyonnaise de 1991 est fondée par un groupe comprenant d'anciens militants

³⁸¹ "« Une manifestation comme Bourges serait très affaiblie si ce système était remis en cause » a déclaré M. Thibault à l'issue d'une entrevue qualifiée de "franche et cordiale", et au cours de laquelle il a réaffirmé l'importance que la CGT - majoritaire dans le spectacle vivant - attache à la préservation d'un régime spécifique pour les intermittents." (Le Monde, 27 avril 2003).

d'extrême gauche qui, à l'occasion d'un conflit d'interprétation de la réglementation, organise une délégation pour rencontrer le directeur de l'Assedic local. Cette délégation comprend des militants de la CGT qui, à la fin de l'entrevue se révèlent fort utiles.

"Mais on était déjà sur l'acceptation de l'ensemble des arrangements et la CGT du spectacle nous avait aidé dans la négociation y compris de manière très concrète, parce qu'ils avaient su laisser parler ceux qui connaissaient le dossier lyonnais et, au moment où était arrivé un accord, tout le monde se levait en disant : « bravo, bravo ». Ils ont dit : « ça, il faut le mettre par écrit ». Et là, ça a pris deux heures de plus (*rires*). Parce que naturellement on n'avait pas cette habitude de négociation." (Maxime. Comédien. CLYPS. Lyon. 20-10-2003)

Une structure de rémanence

L'existence de l'organisation et d'un capital militant se révèle nécessaires aux différentes périodes de la lutte, y compris dans les phases de reflux. Dans son analyse des mouvements féministes, Véra Taylor souligne le rôle de ce qu'elle nomme des *abeyance structures* (Taylor, 1989) qui, en mettant en œuvre un répertoire d'action limité, adapté à une conjoncture de désengagement militant (Fillieule, 2005), permettent d'assurer un minimum de mobilisation et de transmission de savoir-faire. Même si, à la différence des organisations qui servent de base empirique à la thèse de Taylor (les organisations féministes de la période 1945-1960 aux USA), la FNSAC ne peut être caractérisée comme marginale, l'autorité de cette dernière repose largement, concernant spécifiquement la mobilisation relative à l'intermittence, sur sa capacité à assurer cette permanence de la lutte³⁸². Dans les phases "inter-crisés" (avant 1991-1992 ; entre l'été 1992 et l'automne 1996 ; entre 1998 et 2003), le syndicat diffuse de l'information, organise des réunions et, en fonction de la conjoncture, de son analyse du rapport de force, du degré de revendication et de mécontentement, décide de grandes mobilisations. Au moment du festival d'Avignon, chaque année, la direction fédérale organise des réunions d'informations ainsi qu'une permanence syndicale et, éventuellement, une rencontre publique dans un des lieux officiels du festival.

De manière générale, dans ces périodes, les coordinations, soit n'existent pas encore, soit celles constituées au moment du conflit précédent ont disparu ; elles n'ont plus d'activité, les militants se sont dispersés, les sites Internet sont fermés - ceux de Lyon et Rouen à l'automne 2005 - ou ne sont plus alimentés en informations et pages nouvelles, etc. La FNSAC est la seule à disposer d'un ensemble de ressources minimales matérielles, juridiques financières, institutionnelles, militantes permettant d'engager une phase nouvelle de lutte. Dans la période qui précède la crise de l'été 2003, et qui débute à l'automne 2002, c'est la FNSAC qui fournit l'argumentaire pour les groupes qu'elle souhaite mobiliser et définit la temporalité et le répertoire d'actions qu'elle encadre juridiquement (Document 8, ci-dessous).

³⁸² Cette permanence est à distinguer analytiquement des luttes que la FNSAC organise dans certains secteurs ou entreprises et qui, d'ailleurs, contribuent à entretenir un degré diffus de conflictualité.

Document 8. Les actions qui précèdent et préparent la mobilisation de l'été 2003

Le régime général d'assurance chômage (et ses différentes annexes) devant être l'objet de renégociations à la fin du mois de décembre 2002, la CGT organise au cours de l'automne 2002, une série de mobilisations (manifestation le 21-10 ; organisation, le 24-11, à la Grande Halle de La Villette à Paris, des « *12 heures de la création, la production et la diffusion artistiques et culturelles* »). A la fin du mois de décembre 2002, les signataires de la convention Unedic décident de proroger de 6 mois les annexes 8 et 10 et repoussent les négociations au mois de juin 2003 en fixant le 30 juin comme date butoir.

Dans les premiers mois de 2003, les quelques coordinations survivantes de la mobilisation de 1999, mais surtout la FNSAC organisent diverses actions : occupation de DRAC (Lyon, 21-01) ; grèves dans les institutions artistiques dont celle du 25 février qui rencontre un grand succès politique - plusieurs milliers de manifestants se rassemblent à Paris et dans diverses villes de France – et médiatique, la presse rendant compte largement de cette journée³⁸³ ; manifestations (25-02 ; 25-04 à l'occasion du festival de Bourges ; 06-06 devant le Medef à l'occasion d'une réunion de négociation concernant les annexes 8 et 10) ; organisation des premières assemblées générales (à Lyon le 06-05, le 02-06) ; intervention aux soirées des Molière (12-05) ; interventions de militants au début de nombreux spectacles.

Ses militants inscrivent la mobilisation dans un cadre plus général ainsi que dans une histoire de la lutte. Au cours d'une AG tenue le 6 mai 2003 (Lyon, Théâtre des ateliers), compte tenu de leur expérience passée, ils indiquent immédiatement qu'ils seront probablement informés de la réunion de la commission paritaire dans des délais très courts. Ils évoquent alors une série d'actions (occupations de certaines institutions) tout en soulignant les difficultés ; dans la plupart des bâtiments les mesures de sécurité sont plus strictes et il devient plus difficile d'y entrer. Faisant référence à l'occupation, neuf ans auparavant (en 1993), d'un des musées lyonnais, ils soulignent qu'il ne suffit pas de rentrer dans un bâtiment, il faut pouvoir y rester (en apportant nourriture, matériel de couchage, vêtements) sinon les occupants risquent de voir les effectifs de départ se réduire progressivement ; cette occupation avait ainsi démarré à 500 mais les contraintes professionnelles, familiales, etc. avaient réduit, en quelques jours, les effectifs à 30.

Mais, en relançant la contestation, la FNSAC contribue à son propre dépassement et remise en cause. De manière symptomatique, dans l'espace lyonnais, fin 2002 et début 2003, ce sont les militants de cette fédération qui organisent les premières assemblées générales qui débouchent sur la fondation d'une coordination locale à laquelle, certes, ils participent, mais qui concurrence leur syndicat dans la conduite et la définition de la lutte, les membres de ces coordinations ayant d'autant plus tendance à en privilégier le rôle que leur vision spontanéiste de la lutte les conduit à ignorer le travail politique préalable à toute mobilisation.

"La mobilisation elle s'est faite du jour au lendemain... Ce truc il est passé dans la nuit, le 23 juin, je sais plus, le 24 juin... et là derrière, pfff, ça c'est fait comme un feu de paille. Partout en France, des

³⁸³ 3 pages dans *Libération* du 25 février 2003. Voir aussi *Le Figaro*.

coordinations se sont montées. Ca a été très rapide" (Céleste. Chorégraphe. Coordination de Rouen. Rouen. 15-06-2005)

B. Emergence et stabilisation de la forme coordination

Malgré le rôle assumé et revendiqué par la FSNAC et ses militants, à l'automne 1991, dans plusieurs régions françaises, de manière concomitante mais non coordonnée, plusieurs coordinations se mettent en place (1) en s'appuyant sur la constitution d'espaces locaux de production et de réseaux territorialisés qui constituent la communauté pertinente d'action (2).

1. La constitution des coordinations dans les années 1990

Dans l'analyse des coordinations, il s'agit d'éviter l'alternative du pur surgissement (que l'on datera de 1992 ou de 2003) ou de la recherche sans fin des origines de plus en plus lointaines. La forme coordination est inséparable de la période de l'après 1968, parmi les lycéens (dès 1971, dans la lignée des CAL) et les étudiants (Leschi, 1996). De ce point de vue, il faut souligner, parmi les fondateurs et cadres des coordinations lyonnaises et stéphanoises (au début des années 1990), le poids de la socialisation politique préalable, intervenue au cours des années 1970, dans les milieux lycéens et étudiants. Au sein de ces derniers, les coordinations résultent, en partie, de l'inexistence de véritables organisations syndicales et ne sont souvent que des espaces d'affrontements pour les organisations de gauche et d'extrême gauche. Elles constituent parfois des enjeux pour certaines organisations syndicales ; confronté, au sein des CET, qui forment les ouvriers qualifiés, à la concurrence de Lutte Ouvrière qui a mis en place une coordination (Ceux du technique), la CGT organise, en 1973, une Coordination permanente des CET qui est dissoute en 1980 (Leschi, 1996).

L'absence d'organisation syndicale ne constitue pas une explication satisfaisante pour comprendre l'émergence des coordinations ; ces dernières sont aussi apparues dans des secteurs et parmi des groupes de salariés marqués par une forte culture syndicale et/ou de métier : instituteurs (Geay, 1991), infirmières entre 1988 et 1989 (Kergoat, 1992), cheminots en 1986-1987 (Leschi, 1997). Ces coordinations sont la manifestation d'un rapport critique avec les formes traditionnelles d'organisation, ainsi que l'expression de nouvelles identités professionnelles (Hassenteufel, 1991) ou des transformations morphologiques de groupes groupe (composés de manière croissante d'individus issus des couches non populaires et disposant d'un fort capital scolaire et culturel) en rupture avec les identités professionnelles portées par les syndicats "traditionnels"³⁸⁴.

³⁸⁴ Le SNI dans le cas des instituteurs (Geay, 1991).

On peut néanmoins noter que dans la période ultérieure à leur constitution, au cours des nouvelles mobilisations, les coordinations de ces secteurs semblent avoir joué un rôle mineur ou avoir disparu. Sous réserve que cette absence ne soit que l'effet d'un manque de recherches, on peut faire l'hypothèse que les syndicats traditionnels ont su s'adapter et/ou que les reconfigurations syndicales (émergence de SUD ; crise de la FEN et constitution de la FSU dont les syndicats catégoriels sont devenus majoritaires, notamment chez les instituteurs – professeurs des écoles avec le SNUipp) constituent un des effets de ces transformations.

En revanche, dans la lutte relative à l'intermittence, l'existence de coordinations devient une donnée structurelle des mobilisations. Certaines existent plusieurs années. A Lyon, c'est le cas de la CLYPS (de 1991 à 1999 approximativement), puis de la coordination qui lui succède (Spectacle en lutte. Coordination lyonnaise des professionnels du spectacle vivant et de l'audiovisuel). A Rouen, la CATS dure de 1992 à 1998 et la nouvelle coordination (RAT) se constitue en juillet 2003 et dure plusieurs années. La coordination stéphanoise (Coordination des professionnels du spectacle de la Loire) existe de 1991 à 2005-2006.

Dans les périodes de "calme", cette existence se résume parfois au maintien d'un noyau de militants se rencontrant régulièrement, ne serait-ce que parce qu'ils participent aux mêmes réseaux professionnels, mais cela ne les distingue pas forcément d'un grand nombre de sections syndicales dont l'activité régulière est souvent aléatoire, réduite. Même quand ces coordinations disparaissent, elles ont des successeurs avec une relative transmission d'expérience grâce à la présence dans les nouvelles coordinations de membres des anciennes. Dans l'espace lyonnais, la Coordination lyonnaise des professionnels du spectacle vivant et de l'audiovisuel, créée en 2003, fait suite à la CLYPS et plusieurs de ses dirigeants (dont l'un est par ailleurs cadre du SFA) étaient membres de cette ancienne coordination. Parmi les répondants (militants) du questionnaire de décembre 2008, 71 % (n = 95) indiquent avoir participé à la mobilisation de la période 2003-2004 et 10 % (n = 13) déclarent avoir été membre de la CLYPS, 19 % étant capables d'indiquer (approximativement) la signification de l'acronyme.

La faiblesse organisationnelle, voire le refus de toute organisation – qui se traduit parfois par l'absence de structure associative – rend difficile la définition d'indicateurs permettant d'estimer la puissance acquise par les coordinations ; ici, le plus souvent, ni adhérents cotisants, ni documents préparatoires à des assemblées générales et les archives sont dispersées ou uniquement disponibles chez certains participants à ces coordinations. On peut davantage estimer le poids de ces coordinations par un travail d'observation des réunions

internes, des assemblées générales, des actions entreprises, sachant que le processus de la médiatisation permet de compenser et de masquer (notamment dans les périodes de reflux) la faiblesse organisationnelle et militante et que ces coordinations rassemblent des groupes parfois extérieurs aux professions artistiques.

2. Les réseaux professionnels territorialisés, communauté pertinente de l'action collective

La plupart des travaux montrent que les mobilisations reposent sur la constitution de liens sociaux préalables que ce soit dans un cadre professionnel ou dans un cadre amical, ces liens permettant l'accès à des informations ou à des opportunités d'information, ou exerçant en retour des pressions pour se maintenir dans la lutte (*Politix*, 2003). Les mobilisations qui "réussissent et qui durent prennent souvent appui sur des noyaux militants qui, s'ils ne se connaissent pas toujours *a priori*, ont en commun des expériences proches, lesquelles sont au fondement des affinités qu'ils se reconnaîtront" (Sawicki, Siméant, 2009, 106). Se pose donc la question de la communauté pertinente de l'action collective (Ségrestin, 1980) qui impose de revenir sur les conditions de production au sein de l'univers des compagnies indépendantes.

Economie du projet et nécessité des réseaux

Comme le soulignent de multiples recherches, l'économie du projet et la dislocation des équipes artistiques et techniques stables s'accompagnent nécessairement de la constitution de réseaux. Le réseau peut être un patrimoine quand il permet d'éprouver le projet personnel, de le faire juger par des proches. Il est aussi un outil quand il désigne le "carnet d'adresses" pour trouver des clients, constituer des équipes, trouver des emplois (Coquelin, Reynaud, 2003). Du point de vue des employeurs et des responsables techniques, ces réseaux permettent de réduire l'incertitude en mobilisant des équipes "composées de travailleurs capables d'agir rapidement de façon coordonnée" (Rannou, Vari, 1996, 157). Ils leur permettent de disposer de professionnels immédiatement disponibles et apportent aux comédiens et techniciens "des éléments de stabilité qui sont la nécessaire contrepartie de la recherche permanente de la flexibilité fonctionnelle" (Menger, 1997a, 224). Pour les artistes et techniciens, les carrières se construisent donc comme une suite de contrats³⁸⁵ qui sont fournis par les réseaux dans lesquels s'inscrivent aussi bien leurs employeurs que leurs pairs et qui sont vécus comme une suite

³⁸⁵ "L'activité vise à générer des projets ou à s'intégrer à des projets initiés par d'autres (...) la vie est conçue comme une succession de projets (...) ce qui importe, c'est de développer de l'activité, c'est-à-dire de ne jamais être à cours de projet" (Boltanski, Chiapello, 1999, 166).

d'expériences, d'aventures, les membres des élites artistiques en proposant une version la plus positive et la plus valorisée³⁸⁶.

L'inscription dans les réseaux est une nécessité profondément intériorisée³⁸⁷, y compris au prix d'échecs parfois douloureux. Une jeune comédienne, issue du conservatoire de Bordeaux, est allée à Paris pour travailler mais a vite quitté la capitale, son absence de réseau constitué et la surabondance de l'offre lui interdisant l'accès à tout emploi artistique alors qu'au sein du conservatoire elle avait constitué des réseaux amicaux et professionnels dont elle découvrait, à son retour, qu'entre temps, ils s'étaient transformés et qu'ils lui seraient moins utiles que prévu.

L'entrée et la stabilisation dans les réseaux est une épreuve redoutable pour de nombreux jeunes postulants et conduit à des coupures radicales entre l'élite des "winners" - associés à des succès et travaillant avec d'autres professionnels associés à ces mêmes succès, et auxquels ces succès passés donnent des chances supplémentaires de travailler pour des projets promis à la réussite - et la masse des "non winners" tentés de dénoncer l'existence de "clans", "cliques" ou "mafias" qui expliqueraient que le choix des comédiens se ferait sur la base de "comment je copine avec un tel et untel, comment je vais arriver à briller plus qu'un autre et pas forcément sur les bases d'un travail, d'investissement" (Quentin. Comédien. Bordeaux. 10-01-2007).

Au sein des compagnies indépendantes, l'activité des réseaux n'est pas seulement artistique. Elle implique que leurs membres contribuent aux différentes activités qui contribuent à la viabilité politique et économique de celles-ci : interventions sociales et pédagogiques, organisation de festivals, etc., C'est pourquoi, l'expérience montre que ces réseaux ne reposent pas seulement sur le partage des mêmes catégories esthétique (même s'il en constitue le socle). Ils s'appuient sur une même conception du métier, sur un ensemble commun de dispositions éthiques et politiques et, au fil des années, compte tenu de fréquence des liens, sur une proximité affective qui fonde l'existence de dynamiques circulaires.

³⁸⁶ "Denis Lavant revient de Russie, où, avec Valère Novarina, il a fait des lectures, travaillé avec le metteur en scène Vadim Levanov, monté deux spectacles poétiques avec un comédien russe et tourné un film avec un jeune réalisateur. Il est comme ça, avec sa fringale de créations, d'expérimentations, toujours disponible à ce qui se présente à lui." (Sylviane Bernard-Gresh, *Télérama* – guide des festivals, supplément au n° 3152, 9 juin 2010).

³⁸⁷ "De toute façon, tout est réseau, on le sait... Tout est lien, dans ce monde là. Alors quand on regarde : « tiens untel, oui, ah oui, tiens, il commence à se faire reconnaître. Quel est son parcours ? Ah oui, bien sûr, il sort du conservatoire. Ah oui, il a travaillé avec, ah oui, oui OK, voilà, c'est des choses »." (Esther. Comédienne. Bordeaux. 10-01-2007).

Des réseaux territorialisés

La métaphore des réseaux a l'avantage de souligner la nécessité du déplacement des professionnels d'un employeur à l'autre, d'un lieu à l'autre. Elle risque néanmoins de donner l'illusion, à l'image des réseaux ferrés interconnectés, de déplacements sans fins (permanents et sans obstacles). Or si de telles possibilités existent, à certaines conditions, pour certains professionnels reconnus (travaillant dans différents champs artistiques), pour la grande masse des professionnels, les réseaux restent limités.

D'une part, leurs employeurs sont en nombre réduit. Coulangeon signale que 58 % des musiciens intermittents ont effectué plus de la moitié de leur activité en 2000 avec un seul employeur (Coulangeon, 2004a, 180). Pilmis montre que, pour les comédiens, le noyau dur d'employeurs (les dix employeurs les plus importants) représente, sur la période 1987-2000, pour la moitié d'entre eux, "80 % de leurs contrats, 92 % de leurs rémunérations et 95 % de leur volume de travail" (Pilmis, 2007, 311). Beaucoup de ces artistes sont loin du modèle du free-lance et sont proches "quoique de manière précaire et informelle, du modèle standard du salariat à employeur unique" (Coulangeon, 2004a, 180).

D'autre part, les réseaux sont aussi inscrits dans des territoires restreints, limités à une ville, une communauté urbaine ou une partie de département, etc. Ils reposent souvent sur des expériences proches : formation commune à l'université ou dans une école de théâtre, activité professionnelle précédente dans un même milieu. La proximité spatiale permet l'échange d'informations sur les pairs et les autres professionnels ainsi que sur le fonctionnement des collectivités publiques locales. Economiquement, cette proximité réduit les coûts pour la compagnie comme pour le professionnel qui n'auront pas à prendre en charge ou à assumer les frais de déplacement. Dans un contexte de déséquilibre massif entre l'offre abondante de spectacle et les possibilités plus réduites de diffusion, l'implantation locale doit permettre une plus grande facilité de diffusion des spectacles dans les lieux privés, associatifs, publics et parapublics de diffusion. Elle permet aussi et accentue les formes localisées de sociabilité professionnelle à différentes occasions et dans différents lieux : présentation de la saison de l'institution artistique du territoire ; réunions professionnelles organisées par les collectivités publiques ; fréquentations communes de lieux de diffusion ; etc.³⁸⁸

Le comédien, comme le danseur, doit donc "trouver la bonne alchimie, le dosage juste entre la force des liens faibles avec certains employeurs et le pari risqué de liens forts avec d'autres. L'employeur avec lequel il travaille le plus souvent n'est peut-être pas celui qui lui offre le salaire le plus élevé, ni celui qui lui offre le volume d'emploi le plus important. Mais

³⁸⁸ Sociabilité n'implique pas forcément solidarité compte tenu du poids de la concurrence.

c'est peut-être celui qui lui permet de ne pas « décrocher » et de se maintenir sur le marché du travail durant, notamment, les épisodes les plus difficiles de sa carrière" (Rannou, Roharik, 2009, 112). Les liens forts limitent la vulnérabilité sociale et professionnelle mais enferment la carrière dans un espace localisé. Ils sont fondés sur une faible reconnaissance artistique qu'ils accentuent. Ce cercle ne peut être interrompu qu'en brisant ces liens forts, dans le pari (risqué) de quitter le territoire local pour aller travailler dans l'espace parisien. Le plus souvent, ce départ est le fait de jeunes comédiens qui ne sont pas retenus par des liens professionnels forts ni par des contraintes affectives, familiales. A côté des expériences ratées d'artistes, ayant tenté l'aventure parisienne, et rapidement revenus dans l'espace local de départ³⁸⁹, il existe des cas de rupture réussie (Document 9, ci-dessous).

Document 9. Biographie de Patrice

La mère de Patrice est secrétaire, remariée avec un architecte. Il est en échec scolaire répété et n'a pas passé son bac. Il est habitué depuis des années à faire "l'andouille" devant ses camarades et les enseignants. A la sortie du lycée, il suit un cursus de formation de décorateur étalagiste, mais il ne passe pas l'examen final. Il rencontre, dans cette dernière formation, une stagiaire qui suit des ateliers de théâtre amateur organisés par une compagnie bordelaise et qui l'emmène. Avant la fin de sa première année d'ateliers, la compagnie l'embauche pour un spectacle qui est diffusé tout l'été. Alors que d'autres personnes ayant une "vocation" plus affirmée, des connaissances plus développées sur l'esthétique et l'histoire du théâtre et une maîtrise des techniques théâtrales acquises au cours de divers stages et ateliers, exercent difficilement leur activité, Patrice devient immédiatement un professionnel. Il y a en effet, un ajustement entre ses dispositions (à "faire l'andouille") et les principes de la compagnie concernée qui propose essentiellement un théâtre de divertissement. Après plusieurs années d'activité exclusive au sein de cette dernière, il la quitte cette troupe pour d'autres compagnies plus reconnues à Bordeaux. Puis, il s'installe à Paris où il suit des stages dont un avec Jérôme Deschamps qui l'emploie pour un spectacle proposé au Théâtre national de Chaillot à l'occasion duquel il est repéré par la presse nationale.

Les espaces locaux structurent donc des liens d'interconnaissance professionnelle et personnelle extrêmement puissants³⁹⁰, et cela d'autant plus que l'on est dans un espace spatialement limité. Le début et la fin des assemblées générales s'accompagnent de nombreuses embrassades, de discussions et parfois de rendez-vous professionnels. Parmi les militants lyonnais questionnés en 2008, 80 % d'entre eux ont déjà travaillé avec au moins une personne présente et en moyenne avec 6,59 personnes. Plus de 40 % des répondants ont

³⁸⁹ Une chanteuse, revenue sur Lyon, après plusieurs années passées à Paris, utilise le terme de "défaite" (Juliette. Chanteuse. Coordination lyonnaise. Lyon. 10-04-2010)

³⁹⁰ "Oui, j'en ai même fait venir ensuite. J'en ai mobilisé certains... de mes relations qui sont parfois venus pour donner un coup de main, faire des photocopies, couper au massicot, pour le tractage..." (Céleste. Chorégraphe. Coordination de Rouen. Rouen. 15-06-2005)

travaillé avec au moins 6 personnes et plus³⁹¹. L'intensité de ces liens est davantage le fait des techniciens que des artistes et de ceux qui se présentent comme des administrateurs et gestionnaires (Tableau 12, ci-dessous).

Tableau 12. Intensité des liens professionnels parmi les militants

	Ratio moyen	Effectifs
Non réponse	4,33	3
Administratifs	6,70	10
Techniciens	9,31	36
Artistes	4,83	52
GLOBAL	6,59	101

Questionnaire de 2008. Test de Fisher : $F=5,21$ $p=0,002$ Discriminant

Près de la moitié (42 %) déclare avoir été avertie des AG par un ami, et 20 % par une personne avec laquelle ils travaillent au moment de la mobilisation.

Parmi les noyaux dirigeants des coordinations, cette proximité professionnelle et affective est parfois encore plus marquée. Au sein de la coordination stéphanoise le groupe dirigeant, présent pendant plus de 15 ans, est composé d'un metteur en scène de compagnie, d'un comédien et d'un technicien qui travaillent régulièrement ensemble et qui, au fil des ans, ont accentué leurs relations amicales.

Tableau 13. Mode d'information pour la connaissance des AG

Choix multiple	Effectifs	Pourcentage
Un courrier par internet	96	71,6%
Au cours d'une discussion	27	20,1%
Un coup de téléphone	18	13,4%
Un tract	1	0,7%
Autre	1	0,7%
Valeurs manquantes	12	9,0%
Total	134	100,0%

Questionnaire de 2008. Il y a plusieurs réponses possibles.

Cette dimension territoriale à laquelle s'ajoute la fin des structures permanentes et le poids des relations interindividuelles expliquent la pertinence des actuels outils informatiques et la fin des moyens traditionnels d'information. Ainsi, les participants aux AG de 2008 de la coordination lyonnaise sont massivement informés par les courriels de cette liste alors que les tracts ne jouent plus aucun rôle. (Tableau 13, p. 248)

C. Les critiques anti-organisationnelles

Même compensée par l'existence de réseaux, l'activité par projet implique l'éclatement et la disparition des collectifs stables de travail, qui sont aussi des espaces de discussion, d'organisation, de mobilisation et d'émancipation (Sennett, 2000), et la constitution d'une

³⁹¹ 18 répondants indiquent 10 personnes, 5 répondants avec 15 personnes, 2 répondants avec 25 personnes et 1 répondant avec 30 personnes.

communauté pertinente d'action sur la base territoriale concerne les professionnels manifestant une certaine stabilité, intégrés à des degrés divers dans des réseaux.

Traditionnellement organisés sur la base des entreprises privées et des institutions publiques, les syndicats de la FNSAC éprouvent les plus grandes difficultés à maintenir des liens avec les populations extérieures à ces dernières et cela d'autant plus qu'elles manifestent une grande mobilité. Un militant du SFA cite ainsi le cas de jeunes comédiennes, installées dans un petit bourg de la Haute-Loire, et qui, à la suite des mobilisations de l'été 2003, adhèrent au syndicat. Un an plus tard, ces deux personnes sont injoignables. Elles ont quitté le bourg et changé leur numéro de téléphone.

Cette difficulté est particulièrement manifeste pour la FNSAC mais elle ne lui est pas spécifique ; elle est aussi le fait des coordinations locales. En revanche, l'organisation syndicale est plus spécifiquement confrontée à une série de critiques anti-organisationnelles que je précise en distinguant ce qui relève du poids de l'héritage communiste (1) et ce qui appartient à une critique plus générale des organisations syndicales, dont la CGT apparaît comme l'incarnation (2). Ces critiques sont enfin d'autant plus récurrentes qu'elles s'appuient sur des clivages générationnels puissants (3).

1. Les héritiers pris dans l'héritage communiste et sa critique

La FNSAC est prise, à double titre, dans un héritage communiste³⁹² qui ne s'efface que lentement. D'une part, elle est membre d'une confédération qui relève, historiquement, du conglomérat (Ion, 1997, 37) rassemblant, autour du PCF, une série de "satellites". D'autre part, son histoire est inséparable de l'influence du parti communiste dans certains secteurs du spectacle, notamment le théâtre public. Au sein de ce dernier, cette influence se manifeste par des adhésions célèbres (Antoine Vitez, Paul Puaux, important dirigeant communiste local dans les années 1950, qui assure la succession de Jean Vilar à la direction du festival d'Avignon de 1971 à 1979) ou plus discrètes (Hubert Gignoux)³⁹³ ainsi que par certaines proximités idéologiques ; les spectacles du Théâtre du soleil consacrés à la Révolution française (1789 et 1793) sont proches des thèses de l'historiographie communiste d'Albert

³⁹² "Celui qui adhère assume son syndicat, assume une image syndicale et apparaît comme partie prenante d'une entreprise collective. Être membre d'un syndicat, c'est se positionner par rapport à ce mot d'ordre face aux autres, syndiqués et non syndiqués. C'est une posture où, dans le quotidien, "l'héritier est pris par l'héritage", même quand il a la volonté de s'en démarquer" (Leschi, 1997, 515).

³⁹³ Ces appartenances sont actuellement confrontées à des processus d'euphémisation et d'oubli. Concernant l'euphémisation, on peut comparer deux biographies de Gabriel Garran (important metteur en scène de la décentralisation parisienne) : celle des années 1960 (Madral, 1968, 35 et suiv.) et celle des années 1990 (Garran, 1993). Concernant l'oubli, je fais référence à l'incrédulité de certains interlocuteurs quand j'évoque l'appartenance de Hubert Gignoux au PCF, dans les années 1970.

Soboul. Comme le soulignent Benoît Lambert et Frédérique Matonti cet engagement ou cette proximité avec le parti communiste ne constituent pas, comme dans d'autres champs artistiques, une limite aux possibilités de reconnaissance et de légitimité artistique (Lambert, Matonti, 1998)³⁹⁴.

Néanmoins, avec du retard par rapport à d'autres champs artistiques, cette influence se dégrade puis s'effondre. Plusieurs facteurs se combinent : crises successives parmi les intellectuels communistes (Matonti, 2005) ; fin de l'Union de la Gauche³⁹⁵ ; soutien du PCF à l'intervention en Afghanistan³⁹⁶. Il existe des aspects plus spécifiques aux champs artistiques. A la fin des années 1970, certaines orientations du PCF (lancement, fin 1977, de la campagne "des cahiers de la misère et de l'espoir" et de mots d'ordre, apparus au cours des élections législatives de 1978, sur la "priorité aux pauvres") provoquent l'inquiétude des artistes qui y voient l'abandon du soutien aux créateurs³⁹⁷. La décentralisation et la généralisation des politiques culturelles locales banalisent celle du PCF. La nomination, en 1981, d'un ministre de la Culture socialiste (Jack Lang qui va incarner le soutien aux artistes) et non communiste (le nom de Jack Ralite est souvent évoqué) accentue cet affaiblissement comme en font la cruelle expérience certains de ses responsables au moment du festival 1981³⁹⁸.

Plusieurs dirigeants de la FNSAC soulignent que le SFA et sa direction, dans leur volonté de rassembler l'ensemble des comédiens, d'en être "le" syndicat, ont souvent évité de définir des prises de position trop "politiques" ou apparaissant trop dépendantes de celles du PCF. Le SFA privilégie les enjeux professionnels (définition des politiques culturelles, appel à la défense de la production nationale, etc.), seuls susceptibles de rassembler cette profession. Il

³⁹⁴ Au sein du théâtre public, la proximité ne concerne pas seulement les professionnels. Elle est aussi le fait de fractions importantes du public. Dans les années 1970, au moment du festival d'Avignon, différents militants vendent *l'Humanité* dans les rues et les files d'attente avant les spectacles (*La Nouvelle Critique*, revue destinée aux intellectuels, organise une semaine cinématographique).

³⁹⁵ En 1979, le Théâtre du Soleil met en scène *Méphisto*. Adapté de l'œuvre de Klaus Mann, cette pièce, montre l'ascension d'un acteur allemand et ses compromissions avec les nazis. A cette occasion, ce spectacle traite de l'arrivée au pouvoir de Hitler, de la responsabilité des intellectuels et de celle du PC allemand. Au cours de certaines représentations les résonances du spectacle par rapport à la situation de la gauche française de la fin des années 1970, provoque une série d'éclats de rire.

³⁹⁶ Antoine Vitez démissionne du PCF à cette occasion.

³⁹⁷ "Jean Pierre Vincent, directeur du Théâtre National de Strasbourg, parlant de l'« effet Marest » a souligné le « virage » du P.C. et regretté que « au prétexte de mieux correspondre à la mentalité populaire », celui-ci tende à « exercer une sorte de contrôle ». « C'en est fini a-t-il dit, du soutien univoque des créateurs par le PC »". (Jean-Pierre Vincent, cité "Des metteurs en scène s'inquiètent de la nouvelle ligne culturelle du PC", *Le Monde*, 25 juillet 1980).

³⁹⁸ Cette année là, comme les années précédentes, le PS et le PCF organisent des rencontres qui ont lieu au même moment et dans le même bâtiment. "Nous avons vu arriver tous nos amis, je vais pas dire nos clients car c'est pas du clientélisme, tous nos partenaires, tous ceux qui dialoguaient avec nous l'année d'avant encore, qui passaient au premier [où il y avait la réunion du PS] On riait, j'étais avec Marest [responsable du secteur culturel au Comité central du PCF], on en riait ; « on disait écoute ça va, on a compris »." (Tristan. Critique théâtral à *l'Humanité*. 24-02-1995)

ne peut néanmoins échapper aux tensions qui caractérisent l'ensemble de la gauche communiste. Après l'intervention en Afghanistan, le coup d'état militaire en Pologne en 1981 provoque de profondes discussions au sein de la FNSAC, entre ceux qui trouvent la position de la CGT trop timorée dans sa condamnation³⁹⁹ et ceux qui, comme Marc Ogeret⁴⁰⁰, refusent de le condamner. Au cours du 41^{ème} congrès confédéral, le secrétaire national du SFA intervient pour souligner, concernant la situation polonaise, que "(...) le congrès doit savoir que les positions confédérales ont suscité dans notre organisation des difficultés graves. Nous n'avons pas fini d'en payer les conséquences. Je crois savoir qu'hélas ! nous ne sommes pas les seuls"⁴⁰¹. Un responsable du SFA indique ainsi qu'une comédienne connue lui a déclaré : « j'ai du sang sur ma carte ! » (Aimé. Responsable national SFA. Paris. 11-05-2010).

A partir des années 1980, le SFA se révèle incapable de syndiquer les vedettes, ce qu'il avait toujours veillé à assurer. A la Libération, afin d'utiliser la notoriété des vedettes, de souligner l'unité et la solidarité effective de la profession, le SNA (ancêtre du SFA) met en place le "bureau V" (pour vedette) qui rassemble rapidement un grand nombre de stars (Rauch, 2006, 243). Dans les années 1950, le syndicat organise la quasi totalité des comédiens, de l'acteur inconnu à "la quasi-totalité de ce que le monde du spectacle comptait de comédiens consacrés, professionnels aguerris et vedettes réputées" (Paradeise, 1998, 167). Gérard Philippe, "compagnon de route" du parti communiste, en assure la présidence effective de 1957 à 1959, et Jean-Paul Belmondo de 1963 à 1966⁴⁰² mais dans une optique moins militante que le premier⁴⁰³. Au début des années 1980, la direction du SFA rassemble encore des artistes connus comme Marie Dubois, Nadine Alari, Pierre Santini, Marc Ogeret, Claude Pieplu, Dominique Labourier, Brigitte Fossey, Mickael Lonsdale, Michel Piccoli, Françoise Arnoul, Jean Ferrat, Juliette Gréco, Catherine Ribeiro, Catherine Sauvage (les sept derniers étant des conseillers). A la fin de cette période, les vedettes disparaissent de sa direction. Quelques-unes continuent de le représenter dans des organismes sociaux mais cela reste le fait d'artistes appartenant à des générations anciennes. Pour le mandat 1999-2004, les 4 élus titulaires SFA (sur 4 possibles) pour la section variétés de la CAPRICAS – CARCICAS sont

³⁹⁹ Un texte du BN du SFA reproche à la CGT de ne pas critiquer suffisamment des événements dans lesquels est impliqué le PCF ou de ne pas faire l'effort nécessaire pour faire connaître suffisamment ses prises de position éventuellement critiques (*Spectacle*, 165, avril 1981). La revue de la FNSAC montre, en première page, une photo du secrétaire général de la fédération avec des responsables de Solidarnosc (*Spectacles*, 166, mai 1981).

⁴⁰⁰ Il démissionne de ses responsabilités à la direction de la FNSAC (*Plateaux*, 93 – 94, juillet – octobre 1983).

⁴⁰¹ François Marié, *Spectacle*, n° 173 – juin 1982, p. 6.

⁴⁰² A ce titre, ce dernier a même une fiche biographique sur le site Internet du Maïtron <http://biosoc.univ-paris1.fr/maitron/Dico/biobebel.htm>, consulté le 30 novembre 2008.

⁴⁰³ Albert. Comédien. Ancien responsable national du SFA. 11-08-2003.

des artistes manifestant une série de propriétés communes. Ils ont débuté leur carrière à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Esthétiquement, ils appartiennent à la tradition de la "chanson rive-gauche", dans sa version la plus engagée⁴⁰⁴.

2. Les traits de la critique anti-organisationnelle

Ainsi, alors que la direction confédérale de la CGT tente d'éviter d'être entraînée dans la chute du PCF (Andolfatto, 2004), la FNSAC semble difficilement éviter un tel processus. Même si les critiques anti-organisationnelles ne désignent jamais cet héritage communiste et ouvrier, on en retrouve, malgré l'euphémisation en cours, certaines des critiques les plus archétypales.

La première fait référence à l'usage de la violence. Au début des années 2000, la responsable de la FNSAC Rhône-Alpes m'indique spontanément que, pour beaucoup d'artistes, le SFA est assimilé aux "gros bras de la CGT"⁴⁰⁵. Or, quelques années plus tard, Jean-Pierre Thibaudat, journaliste de *Rue89*, et ancien de *Libération*, spécialiste reconnu du théâtre et ayant exercé, au cours des années 1980, ce que certains considéraient comme un magister excessif et arbitraire (certains évoquaient des compagnies et metteurs en scène "thibaudables"), en rendant compte de l'édition 2007 du festival d'Avignon, réactive cette même image

"Et le PC? Où est Jack Ralite et ses citations d'Octavio Paz plein les poches ? Où sont les gros bras de la CGT du spectacle?"⁴⁰⁶

La seconde fait référence à sa politisation au sens de soumission à des exigences et des stratégies spécifiques au champ politique. Etudiant les raisons de la désyndicalisation et des départs de la CFDT, Dominique Labbé et Maurice Croisat soulignent le poids de la critique de la politisation de cette dernière en indiquant que ce qu'ils pensaient être un "stéréotype s'est progressivement révélé être l'une des dimensions essentielles de la crise du syndicalisme" (Labbé, Croisat, 1992, 129). La critique de la politisation de la FNSAC renvoie à la dénonciation de sa dépendance réelle ou supposée à l'égard du PCF ou à d'autres organisations politiques ainsi qu'à une certaine forme de dogmatisme, alors que nombreux sont les professionnels des champs artistiques à prôner une approche "pragmatique" (selon

⁴⁰⁴ Marc Ogeret est né en 1932 et débute dans les années 1950. Catherine Ribeiro est née en 1941 et débute au cinéma et dans la chanson dans les années 1960. Claude Vinci né en 1932, débute dans la chanson au début des années 1960. Francesca Solleville, née 1932, débute dans la chanson à la fin des années 1950.

⁴⁰⁵ Elodie. Comédienne. Responsable régionale SFA. Lyon. 15-05-2003.

⁴⁰⁶ Jean-Pierre Thibaudat, "A Avignon, la gauche ne parade pas: elle est sur scène", *Rue89.com*, <http://www.rue89.com/2007/07/14/a-avignon-la-gauche-ne-parade-pas-elle-est-sur-scene>, 14, juillet 2007, récupéré le 1^{er} août 2007.

une expression maintenant récurrente) manifestant leur acceptation des modes de fonctionnement dominants seuls gages d'une certaine efficacité.

"(...) je trouve qu'à un moment donné il faut être pragmatique. C'est un peu le problème de, que tout le monde trouve, je donne peut-être un avis personnel, mais qu'on retrouve dans la CGT qui a ce côté systématiquement de dire non, de casser, d'empêcher les choses d'avancer. Pour moi, c'est un excès de militantisme ou c'est un militantisme exagérément de gauche. Et parfois, il y a des réalités, il y a des réalités économiques, il y a des réalités qui font... On a besoin d'avoir une vision un peu plus moderne des choses. Quoi. Par exemple avoir un site Internet c'est, quand on est une association de musiciens de jazz, c'est pas une aberration. Avoir un journal qui se lit, et mettre de la pub dans son journal c'est participer à une logique économique, certes capitaliste, mais c'est pas idiot pour moi de faire ça. Parce que ça permet de gagner de l'argent, de faire cette revue, et puis finalement d'améliorer le contenu du message qu'on veut faire passer." (Hugo. Musicien. CIP-IdF. Paris. 30-10-2003)

La troisième porte sur les capacités de la FNSAC à la manipulation, au mensonge. En 1992, faisant référence à l'histoire de la CGT et à ses méthodes "connues partout", un journaliste dénonce la capacité de la fédération à jouer sur "l'angoisse de milliers de professionnels"⁴⁰⁷ et Ariane Mnouchkine souligne que la situation est difficile à comprendre car l'information est mal faite ou "(...) tronquée comme celle que fournit la CGT"⁴⁰⁸. En 2003, on retrouve le même type de critiques, le directeur des *Francofolies* (Jean-Louis Foulquier) accusant la CGT de l'avoir "roulé dans la farine" et de se comporter avec un grand cynisme⁴⁰⁹. Au sein des groupes mobilisés, on retrouve cette même critique même si, dans ce cas là, elle s'accompagne de la reconnaissance du rôle nécessaire du syndicat.

Le quatrième concerne la bureaucratisation de l'organisation et les luttes de pouvoir qui monopolisent le temps et les énergies.

"Et puis le syndicat ne m'intéresse pas dans le sens où de par leur structure verticale un peu comme les hommes politiques les gens passent pas les 80 % de leur temps à gérer le pouvoir (...) politique et ça m'intéresse pas du tout de voir. Enfin ça m'intéresse pas de passer 80 % de mon temps à... dans des luttes internes." (Patrick. Chanteur. Coordination lyonnaise. Lyon. 17-10-2003)

La critique de l'activisme de la FNSAC expose enfin cette organisation à une dernière critique qui dénonce sa trahison de certains des principes du mouvement ouvrier et de sa propre histoire. Dans l'histoire du festival d'Avignon, différents observateurs soulignent que, en 1968, les principaux soutiens de Jean Vilar relèvent de l'univers communiste que cela

⁴⁰⁷ Jouant sur l'angoisse de milliers de professionnels du spectacle dont plusieurs sont réunis ici, elle répand des rumeurs alarmistes mêlées à d'autres tout à fait sérieuses ; elle ne formule pas d'autres propositions que des appels à la mobilisation par la grève et ne dit jamais si elle acceptera, et à quelles conditions, de reprendre sa place à la table des négociations entre les partenaires sociaux." (Olivier Schmitt, "L'œuvre au noir", *Le Monde*, 17 juillet 1992).

⁴⁰⁸ Ariane Mnouchkine, in Colette Godard, "Ariane Mnouchkine : acteur et citoyen", *Le Monde*, 12-13 juillet 1992.

⁴⁰⁹ "Après plusieurs nuits d'attente, j'ai décidé d'arrêter, a déclaré Jean-Louis Foulquier à France Inter. J'arrête contraint et forcé parce que ma vocation n'est pas celle d'un otage. Je regrette que les représentants de la CGT qui étaient sur place, alors que je leur tendais la main, m'aient roulé dans la farine, n'aient jamais respecté leur engagement et leur parole, a-t-il ajouté. La seule solution que les syndicats m'ont laissée hier, avec un grand cynisme, c'est l'intervention des forces de l'ordre, a-t-il expliqué. Ça leur ferait trop plaisir de passer pour des victimes devant les caméras. Faut pas se tromper, la victime c'est moi, c'est les salariés des Francofolies (...) Je suis écœuré, accablé." (AFP, 9 juillet 2003).

concerne des personnalités comme Paul Puaux ou Jack Ralite ou des organisations comme la CGT ou le PCF. Cette perception, qui permet de souligner le caractère vraiment populaire du festival, face à certaines dérives gauchistes, est régulièrement réactivée⁴¹⁰. Elle permet de souligner que la position de la FNSAC, en 2003, constitue une double rupture historique, cette critique étant d'autant plus significative qu'elle est énoncée dans une publication de la CGT⁴¹¹.

3. Ruptures générationnelles et effets de genre

Compte tenu de la faiblesse militante de la FNSAC dans l'univers des compagnies indépendantes et à l'intérieur des groupes mobilisés, il est difficile de mesurer ce qui, dans ces critiques, relève d'une expérience directe des pratiques syndicales ou de la simple reconduction d'archétypes profondément intériorisés et transmis par les générations plus anciennes marquées par les conflits de la période précédente. La dénonciation des "gros bras" de la CGT apparaît incongrue quand elle vise la FNSAC qui n'a vraiment pas les moyens de disposer d'un service d'ordre musclé. Mais, émanant d'un ancien critique théâtral de Libération (de 1978 à 1996), elle est indissociable des conflits anciens entre la gauche communiste et différentes fractions de l'extrême gauche confrontées aussi bien aux directions des organisations de l'univers communiste qu'au maintien d'un "« style » CGT à la base" (Vigna, 2007, 249).

Elle signale néanmoins le poids du passé dans une population pourtant jeune.

En effet, dans une très large mesure, les groupes mobilisés s'appuient sur une population jeune, dispersée et aux carrières heurtées, et sans connaissance des mondes syndicaux. En 2001, 65 % des artistes de spectacle et 61 % des cadres, techniciens et ouvriers des spectacles ont moins de 40 ans alors que la proportion n'est que de 26 % chez les artistes plasticiens⁴¹². Cette jeunesse est massive parmi les intermittents indemnisés ; au 31 décembre 2001, les 44 ans et moins représentent 82,3 % des 65 075 personnes considérées⁴¹³. La part des fractions jeunes distingue ainsi fortement les intermittents de l'ensemble des professions du spectacle et, surtout, de l'ensemble des actifs.

⁴¹⁰ "A l'ombre d'une auberge, Vilar s'interroge, seul. Gérard n'est plus. Les fils du TNP qui poursuivent le rêve en province n'ont pas bondi au secours de leur inspirateur. Seuls les machinistes CGT ont eu le réflexe de défendre physiquement le patron." (Bertrand Poirot-Delpech, "Histoire d'une parenthèse", in "60° édition. Notre histoire du festival", *Le Monde*, cahier daté du 6 juillet 2006, n° 19 111).

⁴¹¹ "En 68, au Festival d'Avignon, le service d'ordre de la CGT est intervenu pour que les spectacles puissent se jouer. Pour la classe ouvrière, les territoires de l'art étaient une conquête, leur fréquentation une fierté et il fallait les protéger. (...) Cet été, la CGT a appelé à la grève, les salariés ont voté l'arrêt des spectacles et les festivals ont été annulés. Traditionnellement, les acteurs jouent coûte que coûte et les grévistes du secteur public évitent de pénaliser les usagers. Ces deux tabous ont donc été brisés..." (Alain Garlan, "Le système de l'intermittence est irremplaçable", hors série *Thématiques de La Nouvelle Vie Ouvrière*, décembre 2003, p. 40).

⁴¹² Ministère de la Culture – DEPS, *Observatoire de l'emploi culturel*, n° 29.

⁴¹³ UNEDIC, *Statistiques*, n° 164, tableau 2, p. 100.

Document 10. Biographie de Patrick

Patrick est né en 1972 (il a 31 ans au moment de l'entretien). Il est de l'Ouest de la France avec des parents employés de banque, le père étant "syndicaliste à mi-temps". Il est en rupture scolaire, se fait exclure de plusieurs collèges et se retrouve au lycée expérimental de Saint-Nazaire où il ne reste que quelques mois. Il prépare alors un CAP d'imprimeur qu'il abandonne au bout d'une semaine. Sommé par ses parents de continuer ses études ou de partir, il décide de les quitter. Il se retrouve à "zoner". Il "deale" en artisan du cannabis qu'il va chercher à Amsterdam (il lui arrive de gagner 8 000 francs par semaine) et fait du jonglage dans les rues. Au moment du service militaire, il devient objecteur de conscience dans une association de la région Rhône-Alpes qui organise des voyages en roulotte pour des touristes, des handicapés, des écoles, etc. (malgré l'intérêt qu'il porte à cette activité, il manque de se faire exclure). Au cours de cette période, il développe ses techniques de jonglage et organise de petits spectacles. Ensuite, il diversifie ses activités et ses compétences. Il fait du théâtre comme comédien, écrit des textes, se met à chanter et suit diverses formations pour faire du théâtre musical et de l'Opéra. Il travaille dans diverses compagnies, encadre des professionnels et des amateurs pour lesquels il est "pédagogue de l'improvisation". Pour ces diverses activités, il se retrouve dans diverses situations statutaires : Contrat emploi solidarité (CES), Aide formation reclassement (AFR), RMI. Il travaille alors plus régulièrement, est repéré par l'Opéra de Lyon qui l'embauche pour de petits rôles. Il devient intermittent mais il fait un nombre insuffisant d'heures ce qui l'oblige à en acheter certaines. Il se montre en même temps critique sur l'univers de l'Opéra qui privilégie les logiques individualistes. Il critique aussi les types de voix qui sont trop trafiquées ; il préfère les voix mongoles.

Cette jeunesse et la faiblesse de l'ancienneté sont accentuées parmi les groupes mobilisés. Le groupe lyonnais interrogé en 2008 a une moyenne d'âge de 35 ans (pour une ancienneté moyenne de 11 ans) et ceux de 40 ans et moins sont 70 %. Quand on considère les biographies des membres des groupes mobilisés qui ont accepté d'être interrogés et qui sont souvent ceux qui ont un engagement minimal dans la mobilisation et l'organisation des divers collectifs, ce qui ressort dans l'hétérogénéité des parcours; c'est leur difficulté à s'inscrire dans des parcours professionnels normés et/ou la constitution de la carrière professionnelle comme reconversion parfois tardive (Document 10, p. 255).

Les propriétés de cette population jeune, flexible, instable la rendent étrangères au monde syndical. A l'inverse des générations anciennes pour lesquelles l'adhésion au syndicat était une étape nécessaire (et immédiate) dans l'intégration professionnelle⁴¹⁴, pour les nouvelles générations, le syndicat est une réalité totalement étrangère d'autant que la disparition (au moins militante) de beaucoup des responsables des coordinations de la période précédente⁴¹⁵

⁴¹⁴ "(...) c'est une démarche que j'ai faite, pour avoir un endroit de rencontre, sans savoir que le syndicat c'était ci ou ça, qu'il fallait y faire ci, qu'il fallait y faire ça, que c'était utile pour ci ou ça ; je n'en savais rien. Mais c'est la première chose que j'ai faite. J'ai signé mon contrat aux Mathurins, et je suis allé au syndicat pour m'inscrire et payer ma cotisation." (comédien, in Paradeise, 1998, 104).

⁴¹⁵ "C'est un métier très jeune. Ca c'est une des premières choses, c'est une des principales choses, c'est-à-dire que lorsqu'on a fait les premières réunions notamment celle de Caen là fin août [il fait référence à la première coordination nationale, à Caen en juillet 2003], en fin juillet pardon, je m'attendais à retrouver des tas

et une faible mémoire des luttes ne leur permettent pas de profiter des réflexions des mobilisations précédentes qui avaient précisément débattu de l'engagement syndical.

Pourtant, parmi cette population on trouve de nombreux professionnels qui refusent, non seulement le contenu des orientations syndicales, mais aussi, en s'appuyant sur une double expérience, familiale et militante, le style de l'engagement syndical tel que l'expriment des syndiqués des générations précédentes.

La critique des formes de l'engagement syndical repose sur les histoires familiales de certains membres des coordinations locales. A de multiples reprises, j'ai ainsi rencontré des professionnels manifestant un rapport critique à l'égard des pratiques militantes de leurs pères, de leur mode d'engagement et de leurs coûts pour la famille. Anatole est le fils d'un enseignant, militant au SGEN. Lycéen, il anime un foyer éducatif. Technicien de théâtre il devient président d'une association professionnelle locale et, dans la période au cours de laquelle il travaille dans une scène nationale, il est délégué du personnel mais sans appartenance syndicale. Il est engagé, mais manifeste un refus radical de la forme syndicale.

"[Mon père] était au SGEN CFDT en tant que prof de collège. J'ai toujours trouvé étonnant de voir le temps passé à l'intérieur des réunions de syndicats à se poser pas les vraies questions, mais plutôt à se poser des questions pour savoir qui va être le responsable de la structure. Je dirai toutes les problématiques que moi j'appelle la cuisine ou la tuyauterie ou la plomberie, des élections au conseil d'administration, c'était souvent plus important dans le lycée où j'étais. C'était plus important de savoir qui allait être élu et combien il allait avoir d'élus de la CFDT que de défendre réellement la problématique d'un travail cohérent pour les élèves et pour les profs. Donc je suis, je dirai antisindical, militant depuis toujours et antisindical quasiment depuis toujours aussi" (Anatole. Technicien. Coordination rouennaise. Rouen. 15-10-2003)

Une technicienne, née en 1965, membre de la coordination parisienne explique son faible engagement militant, avant le 26 juin 2003, en faisant référence à son histoire familiale. Ses parents sont d'anciens gauchistes ayant vécu dans les mouvements communautaires, proches des mouvements féministes et qui l'emmènent dans différentes actions. A 12 ans, elle les accompagne en Espagne pour soutenir des ouvrières grévistes. Elle explique la faiblesse de son engagement par les dégâts personnels et familiaux qu'elle a pu constater et parcours personnels de personnes qu'elle a connues ; elle évoque des gauchistes terminant à la commission européenne⁴¹⁶.

La seconde critique s'appuie sur l'expérience des situations de face à face entre des membres des groupes mobilisés et des militants de la FNSAC et notamment les dirigeants

de gens que j'avais croisés en 92, 93. Justement effectivement, dix ans plus tard ils sont toujours dans le métier pour certains d'entre eux. Et en ayant ce passé là ils auraient apporté une réflexion supplémentaire. Et voilà, je m'aperçois, je n'ai rencontré personne. C'est-à-dire que, c'est-à-dire que on se retrouve dix ans plus tard les anciens où ils sont ? Je ne sais pas. En tous cas ils sont pas là. Ils sont pas au rendez-vous." (Jehan. Metteur en scène. Saint-Étienne. 23-10-2003).

⁴¹⁶ Méliissa. Technicienne. CIP-IdF. Avignon. 12-07-2004.

nationaux. Ces derniers interviennent dans deux espaces stratégiques au sein desquels la faiblesse militante de la FNSAC impose leur présence : l'espace parisien et le festival d'Avignon. Au sein de ce dernier, depuis de nombreuses années, ce sont eux qui assurent la présence politique de la fédération. Or, ce groupe, dans ses propriétés comme dans la manière dont il se donne à voir dans les moments de débat et de confrontation publique, manifeste un ethos militant, masculin, qui heurte un grand nombre de membres des groupes mobilisés.

Ce groupe dirigeant est, pour l'essentiel, composé d'hommes âgés de plus de cinquante ans en fin de carrière⁴¹⁷ (deux de ceux qui ont assumé des responsabilités essentielles depuis les crises de 1992 partent à la retraite en 2010-2011) qui ont une longue carrière syndicale ; ils sont permanents à temps plein ou à mi-temps, soit du syndicat, soit d'organisations sociales associées (Document 11, p. 257). C'est dire aussi qu'ils sont marqués par une série de luttes externes mais aussi internes qui les conduisent à des modes d'intervention (par le vocabulaire comme par le ton employé) vécus comme étant brutaux ou agressifs, notamment quand ils se trouvent confrontés à de jeunes femmes.

Document 11. Biographie de Gérard.

Gérard (musicien ; responsable national SNAM) est né en 1949. Son père est un ancien membre de la résistance communiste juive qui, intégré dans l'armée, a participé à la bataille du Rhin. A la fin de la guerre, sur l'injonction du PCF, il reste dans l'armée et part en Indochine mais, à la suite d'une grève, il est rapatrié en France et quitte l'armée. Gérard adhère à la JC à 15 ans, mais ne soutient pas la candidature de Mitterrand aux élections de 1965 ; il l'explique par le fait que l'un des cousins de son père, avocat, avait participé à des collectifs de défense des membres du FLN et avait dénoncé la torture quand Mitterrand était garde des sceaux. Il sort donc d'une famille plus que militante : "c'était un engagement de vie...° Moi je suis tombé dedans petit". Il quitte la JC pour la JCR en 1967 et adhère ensuite à la LCR. Il fait des études d'histoire - géographie (maîtrise) mais les arrête assez rapidement pour aller travailler aux Télécoms car son organisation voulait s'implanter dans les entreprises. Il adhère à la CGT mais, dans le contexte des années 1970, et alors que le PCF est très puissant dans l'entreprise, il rencontre d'importantes difficultés avec de nombreux militants "staliniens" soutenant, par exemple, l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie. A 30 ans (en 1979), il arrête le militantisme, achète un trombone, apprend la musique, quitte son entreprise et, très rapidement, devient professionnel (il devient intermittent en 1982). Il ne se syndique au SNAM qu'en 1988-1989, au moment de la première crise de l'intermittence et, très vite, prend une série de responsabilités au niveau de son syndicat puis de la fédération (il devient permanent en 1997) et appartient, pendant dix ans, à une instance confédérale.

A ce moment là, s'entremêlent des désaccords politiques fondamentaux, la manifestation de l'ethos de militants hommes incapables de supporter que des jeunes femmes, qui appartiennent parfois à des organisations concurrentes pour le monopole de la direction de la

⁴¹⁷ Ce sont à ces propriétés démographiques actuelles du syndicalisme "que certains se réfèrent pour souligner les risques de son déclin." (Piotet, 2009, 11).

lutte, leur dispute la maîtrise de la parole publique et ce qui relève d'effets proprement générationnels liés aux conditions de la socialisation politique, donc plus concrètement, aux manières de vivre les désaccords et les conflits.

Le 12 juillet 2006, dans la cour de l'Hospice Saint-Louis⁴¹⁸, la CIP-IdF et le Synavi organisent un débat. Il est modéré par un homme alors que l'ensemble des intervenants représentants différentes organisations sont des jeunes femmes⁴¹⁹. Au cours du débat, les responsables de la FNSAC manifestent une série de désaccords et l'un d'entre eux interpelle une des intervenantes en l'appelant "ma chérie".

Trois jours plus tard (le 15 juillet), la FNSAC organise avec SUD Culture une assemblée générale afin d'examiner la situation de l'été et envisager les actions possibles dans le cadre du festival : manifestation du 17 juillet à l'occasion de l'arrivée du ministre venu célébrer les 60 ans de la décentralisation ; grève éventuelle à décider dans chaque lieu et par chaque compagnie. Au cours de la discussion, deux incidents soulignent la distance instituée entre la FNSAC et des fractions pourtant mobilisées dans un contexte difficile. Face aux difficultés d'organisation de la journée du 17 juillet, et dans l'incertitude des décisions qui seront prises par les compagnies et professionnels présents, un membre de la FNSAC propose qu'il y ait un n° de téléphone qui serve de lien et permette la centralisation des informations. Un intervenant indique alors que cela pourrait gêner des compagnies qui ont peur d'être assimilées à la CGT. Cette personne se fait critiquer assez sèchement car appeler le n° ne revient pas à adhérer à la CGT. Un membre de la FNSAC déclare alors : "Il faudrait presque s'excuser de ce qu'on est". Dans un second moment, une jeune étudiante (se présentant comme telle), faisant référence à son expérience de la mobilisation contre le CPE, fait état de propositions d'action qui se révèlent peu originales. Visiblement excédé de recevoir des leçons de militantisme, un des cadres de la FNSAC lui répond un peu sèchement. La jeune étudiante se tourne alors vers le groupe en leur déclarant : "vous êtes méprisant". Un autre participant (un homme plus âgé), intervient pour dire qu'il a honte de l'attitude des syndicats. La FNSAC, organisatrice de l'AG, se trouve alors dans la situation paradoxale de se trouver mise en accusation par diverses personnes présentes.

⁴¹⁸ L'Hospice Saint-Louis rassemble les locaux de la direction du festival ainsi que ceux d'autres organismes. Dans la cour se déroulent de multiples débats. Il constitue donc un lieu stratégique de l'activité intellectuelle et politique du festival.

⁴¹⁹ Les coordinations manifestent une grande volonté d'un équilibre genré des responsabilités même si dans les pratiques "spontanées" des commissions, "(...) c'étaient surtout les filles qui bossaient (rire)" (Céleste. Chorégraphe. Coordination de Rouen. Rouen. 15-06-2005).

II. LA DEMOCRATIE DIRECTE AU SERVICE DES SUBJECTIVITES

La critique anti-organisationnelle conduit de nombreux groupes à opérer une rupture, inégale et multiforme, avec la forme syndicale, cette rupture étant d'autant plus systématique que ces groupes rassemblent (et sont dirigés par) des militants que leurs parcours et/ou leur formation ont conduit à intérioriser la critique politique et théorique des processus de dépossession et de bureaucratisation qui seraient constitutifs des organisations syndicales.

La rupture que la forme coordination opère avec les principes des organisations ouvrières est manifeste dans les définitions proposées par les chercheurs qui toutes tendent à privilégier les dimensions formelles, avec la prééminence des principes de la démocratie directe et la défiance à l'égard de toute forme d'organisation hiérarchisée. Isabelle Sommier définit les coordinations comme "des structures unitaires organisant une mobilisation de grévistes, sans distinction syndicale, selon les principes de la démocratie directe ; des assemblées générales et souveraines élisent en leur sein un bureau et des délégués dotés d'un mandat impératif et par conséquent révocables à tout moment" (Sommier, 2003, 46). Jean-Michel Denis repère, à côté de l'assemblée générale, d'autres instruments (Comité de grève, comités d'action, commissions) qui manifestent la "volonté des grévistes de contrôler et/ou de participer pleinement à leur propre mouvement. Ces moyens d'action sont, pour la majeure partie d'entre eux, repris, gérés ou contrôlés par les organisations syndicales. Ceci n'enlève rien au fait que les acteurs des luttes sociales et professionnelles manifestent, dans un nombre important de cas, leur refus du « suivisme »" (Denis, 1996, 29).

A l'inverse de la tradition léguée par les organisations du mouvement ouvrier et communiste et des processus de "remise de soi" (Bourdieu) du militant, voire du simple sympathisant à l'égard des cadres et des organismes dirigeants, les coordinations proclament donc leur volonté de voir reconnu l'ensemble des subjectivités. Cela implique de mettre en place des dispositifs permettant de libérer la parole, d'assurer que les prises de décision sont le résultat de processus collectifs au cours desquels chaque participant aura eu le loisir d'intervenir et pourra se reconnaître dans les décisions finalement prises. Cette revendication assez générale est renforcée dans les milieux artistiques qui vivent précisément sous le régime de la singularité où chaque artiste, même le plus modeste, y compris celui qui n'est pas reconnu comme tel par les pairs, se vit comme irréductible aux autres. C'est pourquoi, les coordinations mettent en place une organisation volontariste de la démocratie directe (A).

Mais ces réflexions sur les mécanismes de la dépossession politique vont rarement jusqu'à l'analyse des pratiques réelles. En effet, si au sein des coordinations, la démocratie directe (possibilité de destitution des représentants élus, refus de la délégation, turn-over des responsables et surtout des porte-parole, présidence tournante des AG, etc.) constitue, dans les phases initiales de lutte, un cadre respecté, vaille que vaille, au moment où chaque participant manifeste un degré d'engagement d'autant plus élevé qu'il est à la source de multiples gratifications, ce formalisme masque néanmoins des fonctionnements plus habituels à toute organisation qui s'accroissent d'ailleurs en phase de repli. La mobilisation repose alors davantage sur des noyaux réduits de militants, la difficulté étant alors moins de respecter les règles de la démocratie directe que de trouver des personnes acceptant de s'engager à minima pour assurer des permanences ou se déplacer pour une coordination nationale, manifestant ainsi l'impossible rupture avec les formes traditionnelles d'organisation (B).

A. L'organisation volontariste de la démocratie

Dans leur volonté d'assurer une véritable démocratie, les coordinations locales manifestent un refus constant des principes hiérarchiques que ce soit en leur sein ou entre elles (1). C'est pourquoi l'assemblée générale constitue le lieu central de mobilisation (2).

1. Le refus de la hiérarchie

Les coordinations manifestent leur refus de la délégation et de la hiérarchie tant dans leur organisation interne que dans leurs relations respectives ce qui les conduit à refuser la constitution de véritables organes permanents assurant la direction centrale et centralisée de la mobilisation.

Le contrôle nécessaire des porte-parole

Cette défiance se manifeste d'abord à l'égard de tout représentant et porte-parole. En effet, ce dernier, "doté du plein pouvoir de parler et d'agir au nom du groupe, et d'abord sur le groupe par la magie du mot d'ordre" est aussi celui qui "reçoit le droit de se prendre pour le groupe, de parler et d'agir comme s'il était le groupe fait homme (...)" (Bourdieu, 1984a, 11). Néanmoins, les coordinations doivent se résoudre à désigner des représentants qui vont parler en leur nom dans deux grands types d'instances : les réunions avec les partenaires et/ou adversaires des groupes mobilisés au cours de diverses rencontres et négociations (comité de suivi, groupe de travail mis en place par le ministère, etc.) ; les médias principalement audiovisuels à l'égard desquels ils manifestent une profonde ambivalence.

C'est pourquoi les coordinations, du moins celles qui sont sollicitées par les médias et qui disposent d'un nombre suffisant de cadres adaptés aux exigences de la médiatisation,

interdisent (ou tentent d'interdire) la constitution d'un monopole individualisé du représentant comme peuvent le faire les syndicats (François Chérèque pour la CFDT, Bernard Thibault pour la CGT). Cet enjeu est beaucoup plus décisif pour les organisations installées à Paris (la FNSAC et la coordination parisienne) que pour les coordinations installées dans les régions. Pour ces dernières, l'accès aux médias est limité et, ne concernant que des organes régionaux et locaux, l'impact médiatique et politique est restreint.

La coordination parisienne vise donc, pour les médias audiovisuels, à "multiplier les visages". Le 10 novembre 2003, un groupe de la CIP-IdF interrompt le journal télévisé du soir de France 2. C'est une jeune femme (Juliette, technicienne, régisseuse de plateau) qui intervient (manifestant un souci de l'égalité et de la parité) mais à la fin de l'intervention, à la sortie du siège de France 2, quand les journalistes les interrogent, c'est une autre personne qui répond⁴²⁰.

La répartition horizontale des responsabilités

Les commissions et leur multiplication constituent un autre trait majeur des coordinations. Celles-ci reposent sur la volonté de disperser les responsabilités sur le plus grand nombre de leurs membres et d'éviter la constitution d'organes centraux de direction au profit d'un système horizontal et éclaté de responsabilité.

Les commissions permettent une souplesse d'organisation et apparaissent en fonction des priorités et/ou des réorientations ; ainsi, à partir de 2007, la CIP-IdF met davantage l'accent sur la précarité et tente des liens avec les précaires. Apparaît alors la commission "permanence précarité". Dans les phases initiales de lutte (au moment où le degré d'engagement est le plus élevé), elles sont très nombreuses mais la plupart stoppent vite leur activité, leurs membres disparaissant rapidement (Tableau 14, p. 262). Il n'en reste alors qu'un nombre réduit, le plus souvent celle qui est responsable des actions et celle qui suit l'application du régime et aide les intermittents à régler leurs situations personnelles.

Les commissions ne peuvent exister que si elles correspondent à un problème urgent et/ou ou si elles sont inscrites dans le présent, n'impliquant ni n'exigeant un long effort d'engagement. Si elles manifestent un processus de routinisation de la lutte et de bureaucratisation de son organisation, se rapprochant ainsi du modèle du syndicat, les commissions ne peuvent qu'être abandonnées.

⁴²⁰ " « on a fait en sorte que ça soit quelqu'un d'autre qui réponde. » Multiplier les visages, ne faire de personne le porte-parole en chef." (Bruno Masi, "Juliette dans la peau de David Pujadas", *Libération*, 12 novembre 2003, souligné dans le journal).

Tableau 14. CIP-IdF. Situation des commissions au 1^{er} septembre 2009⁴²¹

"Atelier lectures" (consacré exclusivement à la question du genre) : 7 séances/références du 11-04-2008 au 13-05-2009

Boris Barnet (du nom d'un cinéaste soviétique des années vingt, commission consacré au cinéma) 30 références du 18-01-2005 au 9 avril 2008

Commission application du protocole (CAP) 36 liens du 30-09-2004 11-08-2009. C'est la plus active compte tenu de son objet d'explication des différents textes et de défense des situations individuelles (la commission est disponible tous les lundis à la CIP-IdF)

Commission des mots : 18 liens du 5-10-2003 au 30-10-2004

Conventions collectives : 3 liens du 31-10-2006 au 28-11-2006

Défense militante : 12 liens du 13-07-2003 au 16-12-2008

Europe (présente une série de textes en anglais, allemand, polonais) : 8 liens du 16-07-2003 au 05-08-2003

Face aux contrôles (de l'ASSEDIC) : 4 liens du 2-02-2007 au 22-06-2008

Gestion – Fonds de soutien : 5 liens du 6-08-2003 au 28-04-2007

Ecoles : 30 séances du 26-11-2003 au 31-05-2009

Internet : 6 liens du 31-07-2003 au 05-05-2005

Logistique : 1 lien : 21-01-2004

Permanence précarité : 1 lien 05-02-2003 (avant la création de la CIP-IdF. Le texte est daté du 19 décembre 1996 et provient de CQFD - des Chômeurs et Quelques Figurants Dédommagés - c/o CARGO - Collectif d'Agitation pour un Revenu Garanti Optimal-, 21ter rue Voltaire, 75011) puis 20 liens du 3-03-2007 au 23-07-2009. 21 liens en tout

Presse : 26 liens du 15-07-2003 (une des premières commissions) au 2-01-2009

Revendications – Propositions : 9 liens du 18-12-2003 au 05-02-2006

Saison en lutte : 17 liens du 23-09-2003 au 26-02-2008

Le 10 septembre 2003, après deux mois d'intense mobilisation, l'AG de la coordination rouennaise examine le projet d'organigramme proposé par plusieurs personnes qui avaient été précédemment mandatées pour cela. Le "bureau" organisateur distribue un document de trois pages présentant les différents ateliers. Regroupés en 3 groupes ("1-Communication" interne et externe ; "2-Actions" ; "3-Relations culturelles"), il y a 21 ateliers prévus dont l'animatrice de l'AG dit elle-même qu'elle ne sait pas quels sont les noms à mettre en face de chaque atelier. L'organisation prévue est encore plus sophistiquée, puisque le même document indique que chaque responsable (le "réfèrent") se verra attribuer une adresse mail et un mot de passe sécurisé afin de pouvoir échanger les informations et préparer les AG. Les organisateurs évoquent plusieurs fois les décisions à prendre concernant cet organigramme (sa validation et

⁴²¹ Pour ce tableau, à partir de l'onglet "Commissions" de la page d'accueil du site de la CIP-IdF, je considère les liens qui, à des dates spécifiques et différentes de mise en ligne, renvoient à des compte-rendus de réunions, à des textes (c'est notamment le cas de la CAP qui fait état de ses analyses successives des différents textes et circulaires des ASSEDIC), c'est-à-dire à une activité régulière minimale. Le nombre et la durée de ces liens est un indicateur de la situation de ce qui est donné comme des commissions. Il peut y avoir des commissions qui n'ont pas eu d'activité suffisante ni de personnes en assumant la responsabilité pour apparaître sur le site ; je ne les prends donc pas en compte. Ainsi, en septembre 2003, il y a un message d'appel pour une réunion d'une commission musique de la CIP-IdF, mais cette commission n'est pas référencée et probablement n'a-t-elle pas eu de véritable existence.

la désignation des différents responsables) mais, à la fin de la réunion, l'organigramme est toujours aussi vide et cette organisation ne verra jamais le jour.

Le refus d'une véritable coordination nationale

Le refus de toute organisation centralisée et hiérarchisée, pour l'organisation interne des coordinations, s'accompagne de celui de constituer une véritable direction nationale. En 1992, on parle d'ailleurs moins de coordination nationale que de "réunion intercoordinations". La charte fondatrice du 6 juillet 1992 (Lyon) mentionne d'ailleurs que **"les décisions prises sous l'intitulé « Les Coordinations Régionales et Locales des Professionnels du Spectacle Vivant, du Cinéma et de l'Audiovisuel" ne pourront l'être qu'avec l'accord de toutes les Coordinations signataires de la Charte."**⁴²²

Ce refus est évidemment congruent avec la critique des organisations centralisées et hiérarchisées issues du mouvement ouvrier ainsi qu'avec la priorité reconnue à la reconnaissance des subjectivités qui ne peut intervenir que dans les espaces locaux au sein desquels peuvent se développer des liens d'interconnaissance personnelle.

"(...) moi je me suis toujours battu dans la coordination des coordinations contre une coordination nationale. Parce que et mon argument était très simple : à Lyon, à Grenoble ou à Saint Etienne quand j'allais prendre la parole au nom de la CLYPS les gens connaissent mon travail artistique, savent à quel endroit j'ai joué, quel comédien j'ai été, quel metteur en scène que j'ai pu être, quel dramaturge j'ai pu être. Si je vais à Strasbourg ils ne me connaissent pas, au nom de quoi je parlerais ?" (Maxime. Comédien. CLYPS. Lyon. 20-10-2003).

L'absence de structure centrale et la place accordée à une simple réunion des différentes coordinations manifeste la rupture avec la structure centralisée des syndicats et l'affirmation de l'égalité des individualités et des groupes.

"Cela permet de reconnaître les disparités des collectifs et, de façon très utopiste, de revendiquer que le collectif d'Ardèche où ils sont 4 puisse avoir autant d'importance et décider de la même manière ce qui serait décidé que les parisiens qui étaient 500. Le côté utopiste bien entendu." (Gustave. Musicien. Coordination d'Avignon du 25 février. Avignon. 03-07-2004).

L'absence d'une direction nationale autorise les différentes coordinations locales à définir des orientations spécifiques ; en septembre 2003, la coordination stéphanoise décide, contre l'avis de l'ensemble des autres coordinations, de répondre à l'invitation du ministre Jean-Jacques Aillagon qui avait convié ces dernières. Les membres de la délégation stéphanoise se font alors traiter de "jaunes" et de "diviseurs". Ils revoient des membres des autres coordinations et ont le sentiment de se trouver confrontés à la 'Stasi' (Jehan. Metteur en scène. Saint-Étienne. 23-10-2003).

⁴²² En gras dans le texte de la Charte.

2. L'Assemblée Générale comme lieu central de la mobilisation

Les AG constituent la forme centrale de cette exigence démocratique et subjective ; "(...) dans un sens, elles « sont » les coordinations, ou tout au moins (...) leur existence en est un des éléments fortement caractéristiques" (Hassenteufel, 1991, 7).

Un espace ouvert au sein duquel prévaut la parole individuelle.

L'AG est un lieu totalement ouvert, à la différence des réunions des sections de base des différentes organisations politiques et syndicales. Alors que ces dernières rassemblent les adhérents inscrits dans l'organisation et connus par les responsables, les AG ne sont l'objet d'aucun dispositif de contrôle ; il n'y a pas de liste limitative, d'appel de noms, etc. Leur composition comme leur volume sont donc être extrêmement fluctuants. De ce point de vue, elles se différencient aussi des AG organisées dans des entreprises ou dans des groupes pour lesquels il peut y avoir des formes d'auto contrôle collectif et donc l'instauration de coupures, y compris, et peut-être surtout, avec des groupes proches (les coordinations infirmières excluent les aide-soignantes - Kergoat, 1992). S'il existe des personnes qui se reconnaissent en participant aux mêmes réseaux professionnels et/ou aux mêmes activités militantes, présentes et passées, que ce soit concernant l'intermittence ou d'autres objets de lutte, personne n'est en mesure de connaître l'ensemble des personnes présentes, ce trait étant d'autant plus évident que l'on se trouve dans les phases ascendantes et dynamiques du conflit.

Leur composition est variable ; certains participants arrivent en retard, d'autres partent en cours de discussion, etc., soit parce qu'ils trouvent que l'AG s'éternise, soit, et cela ne s'exclut pas, parce qu'il leur faut répondre à une exigence professionnelle et, à ce titre, comprise par tous. Au cours des AG organisées au moment de l'occupation du TNP – Villeurbanne (décembre 1996), il arrive régulièrement qu'un artiste et/ou technicien indique qu'il est obligé de partir pour participer à une répétition, encadrer un atelier, monter un décor, etc. sans que de telles explications provoquent la moindre discussion ou critique dans la mesure où chaque professionnel présent est (ou pourrait être) confronté à ces exigences.

Le caractère ouvert des coordinations, ainsi que la volonté de construire une convergence des luttes, la prise en compte du flou des découpages et les incertitudes des carrières individuelles conduisent donc à ce que les AG rassemblent des membres des champs artistiques (reconnus ou non, intermittents ou non) ainsi que des RMistes, des militants politiques, des syndiqués d'autres secteurs, etc.

Ce lieu ouvert permet la reconnaissance des subjectivités (à l'exception de quelques militants, la plupart des intervenants interviennent en leur nom propre) au fondement de la démocratie directe. Chacun est donc libre de s'exprimer, parfois longuement. Quoi qu'il puisse

en coûter, tout participant est susceptible d'intervenir et les coordonnateurs de l'AG ne sauraient réguler les interventions, en limiter la durée, sous peine de se voir accuser d'injonction bureaucratique.

Il existe, en 2003 et au moment du festival d'Avignon, deux exceptions à cette règle. La première concerne la coordination des techniciens du festival dont le noyau est constitué des techniciens de la Volante (Document 12, ci-dessous) qui se connaissent souvent depuis plusieurs années et qui, pour certains, sont présents dès le mois de mai pour l'installation des dispositifs techniques dans les différents lieux du In. Se connaissant parfois depuis plusieurs éditions, disposant d'un lieu de vie spécifique installé dans les locaux techniques du festival, ils sont inscrits dans des interrelations individuelles puissantes ; ce trait explique que, au cours de la crise de 2003, ils jouent un rôle central dans l'organisation de la mobilisation au sein du festival.

Document 12. Description de la Volante

Plusieurs semaines avant le début du festival d'Avignon, quelques dizaines de techniciens sont rassemblés afin de procéder à l'installation technique de l'ensemble des lieux de spectacle. Dans un second temps, des techniciens supplémentaires sont affectés, par petit groupe, dans chacun de ces lieux. Puis, les compagnies théâtrales arrivent avec leurs artistes et – éventuellement – leurs techniciens. Les techniciens de la Volante interviennent en fonction des besoins, dans les différents lieux. Ils assurent ensuite le démontage des lieux⁴²³. Ce sont des techniciens disposant d'un bon niveau de qualification, fortement intégrés professionnellement (un des responsables de la coordination a déclaré 1 000 heures). Avant, pendant et après le festival ces techniciens, souvent jeunes, avec une minorité de femmes, sont installés, en dehors des remparts, dans un espace technique de la ville où sont concentrés les matériels du festival ; ils disposent d'un petit bar ("La paillotte") géré collectivement⁴²⁴ qui constitue un point de ralliement pour l'organisation collective du travail. En 2003, ce bar constitue, pour ces techniciens, un lieu de discussion et d'échange, leur intervention dans les divers lieux leur permettant d'avoir une vision de la situation dans l'ensemble des lieux, au moins pour ce qui concerne les techniciens⁴²⁵. Cette cohésion est enfin renforcée par le fait que certains sont en co-location (un appartement, une maison) pour la durée du festival, ce qui multiplie les occasions de débattre, de confronter les expériences, d'élaborer des perspectives de lutte en dehors des lieux plus formels de discussion comme les AG.

⁴²³ Dans la Cour d'Honneur, le montage et le démontage de l'ensemble des dispositifs techniques (gradinage) exigent un mois avant le festival puis un mois à la fin de ce dernier.

⁴²⁴ "On le gère complètement, je veux dire. On fait des cagnottes pour acheter de quoi boire, de quoi manger, on organise des fêtes. Ici, la tradition d'Avignon veut que chaque lieu, à la fin du festival, organise une fête dans son lieu.. A ce même titre, on organise une fête ici par rapport." (Théodore. Technicien. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 22-07-2003).

⁴²⁵ "Ce qu'il y a à la Volante, c'est qu'on voit tout le festival aussi. Donc, maintenant, c'est plus intéressant techniquement parce qu'on a du matériel en démonstration, humainement aussi on connaît tous les régisseurs de tous les lieux, enfin, c'est plus varié quoi. Parce que finalement dans un lieu si les configurations du spectacle elles sont pas compliquées, je fais ça toute l'année quoi. Enfin, c'est vraiment autre chose quoi." (Françoise. Technicienne. Coordination des techniciens d'Avignon. Avignon. 23-07-2003).

La seconde exception concerne les AG qui rassemblent l'ensemble des participants au spectacle du In ainsi que les personnels du festival d'Avignon (techniciens et administratifs) dont la direction a imposé le principe d'une liste nominative fermée. L'entrée est verrouillée par une porte et contrôlée par plusieurs personnes, assises derrière une table et disposant de la liste complète des personnes concernées, interdisant donc à toute personne non inscrite (un sociologue, le président du SYNDEAC) de participer ou d'assister aux débats. Mais, même dans ce cas, la composition du corps électoral reste incertaine et objet de polémique. En effet, à trois reprises, la grève est votée majoritairement grâce à l'apport décisif des voix des personnels de la Chartreuse d'Avignon alors que cette dernière, associée au festival, est néanmoins une structure juridiquement et artistiquement indépendante ; sa programmation n'est pas décidée par la direction du Festival. A l'inverse, cette dernière a exigé la présence des personnels administratifs, non intermittents, qui s'alignent systématiquement sur sa position.

Un espace pour soi.

En distinguant plusieurs types de manifestation, Patrick Champagne souligne que les manifestations de premier degré sont des "manifestations « pour soi » de groupes réels, chaque participant, qui ne représente guère alors que lui-même, se souciant relativement peu du spectacle qu'il peut donner aux autres et des effets éventuels que, à terme, son action peut entraîner" (Champagne, 1990b, 212). S'il ne s'agit pas de réduire l'AG à cette dimension dans la mesure où elle constitue aussi un lieu de débat où sont abordés différemment points (c'est un moment où peuvent apparaître les capacités réflexives des groupes, leurs interrogations stratégiques et rationnelles sur la mobilisation), il n'en reste pas moins qu'elle constitue un des seuls lieux où les groupes mobilisés peuvent rompre avec l'isolement de la plupart de leurs membres et se reconnaître, manifester, pour eux-mêmes, l'existence du groupe le plus souvent fragmenté. C'est aussi pourquoi, elle peut constituer un moment exaltant, dans les phases de lutte et d'expansion numérique, mais aussi très déprimant quand elle ne rassemble plus que quelques personnes parfois désemparées.

Le lieu décisionnel central

L'AG est le moment central puisqu'elle doit valider l'essentiel des décisions et des prises de position, ce qui impose une intense activité et la multiplication de ces réunions.

"(...) en ce moment à Lyon, on est 25, 30 sachant qu'il y a quatre assemblées par semaine, c'est beaucoup mais c'est pour garantir la démocratie directe parce que il y a des fois il faut réagir très vite par rapport à des événements comme aujourd'hui la visite d'Aillagon, par exemple, heureusement qu'il y a une assemblée générale pour pouvoir discuter ensemble et qu'il n'y ait pas un petit noyau d'individus qui disent « non bah organise un truc vite vite » quitte à ce que ce soit maladroit et même que même ça nuise au mouvement." (Henry. Comédien. Coordination lyonnaise. Lyon. 16-09-2003)

La seule exception, reconnue par tous, est celle qui concerne non pas la totalité des actions, mais un certain nombre d'entre elles. Il est convenu que, afin de se prémunir contre les interventions dissuasives de la police et les contre-mesures diverses, les interventions, juridiquement les plus "limites", mais souvent médiatiquement les plus efficaces, doivent être préparées dans le plus grand secret, par un groupe réduit, et communiquées au dernier moment. L'AG et les autres commissions ont alors un faible contrôle sur un groupe souvent composé de militants les plus disposés à l'activisme, et qui ont choisi cette commission (et non celle juridique d'analyse des textes), précisément parce qu'elle leur permet de manifester un activisme parfois sans réelle perspective ou qui peut se révéler dangereux (occupation du toit du siège du Medef).

Un faible coût d'engagement et d'organisation

Si l'AG permet de nouvelles formes d'engagement par lesquelles "ce n'est plus tant l'acte d'adhésion qui fait le militant que sa disponibilité à l'action" (Sommier, 2003, 76), elle constitue aussi la forme la plus achevée de ces formes de "militantisme à la carte" (Ion, Franguiadakis, Viot, 2005, 58) par lequel les acteurs sociaux sont en mesure de choisir le moment, le lieu, l'objet de leur mobilisation sans devoir s'inscrire dans un cadre collectif. Par là-même, l'AG permet "(...), en termes olsoniens, de limiter les coûts de la participation à l'action collective" (Hassenteufel, 1991, 11).

Pour les individus, le coût d'engagement est faible. Il faut certes se déplacer mais souvent dans des espaces limités (c'est une des raisons pour lesquelles les coordinations sont très territorialisées) et le coût en est beaucoup plus faible que pour beaucoup d'autres types d'engagement comme la grève, l'adhésion militante à une organisation. En compensation, les possibilités de rétorsion de la part de "l'organisation", en cas de défection, sont là aussi quasi nulles.

L'AG est aussi moins coûteuse pour les groupes de militants. Dans un espace donné (une agglomération), elle demande moins de temps et d'énergie que l'organisation syndicale qui tente de combiner l'implantation dans différents lieux de travail avec le maintien d'une activité militante centralisée. Ainsi décider d'une action établissement par établissement implique de disposer de militants dans l'ensemble de ces lieux qui acceptent de s'y investir, d'organiser une série de procédures permettant les échanges d'information (organiser le vote, rassembler les informations, les faire "redescendre", etc.).

La place nouvelle des outils informatiques

Quasiment inexistants au cours de la mobilisation de la période 1992-1996, les outils Internet (sites, listes de discussion et de diffusion) occupent une place nouvelle dans la crise de 2003.

Pour la FNSAC, le journal papier, dont le contenu reste contrôlé par sa direction, reste encore l'organisateur collectif de la lutte (Lénine, *Que Faire ?*), alors que la CIP-IdF a, dès le départ, mis en place un site et des listes de diffusions et de discussion lui permettant une plus grande réactivité. Même si au cours de la période d'étude, et notamment dans la période ouverte avec la crise de 2003, le site de la FNSAC s'est étoffé, il n'atteint pas le degré de développement de celui de la CIP-IdF qui donne accès à une plus grande diversité de documents avec une profondeur historique beaucoup plus importante. Alors que la FNSAC a peu de documents d'archives (au 20 juillet 2010, les documents de la rubrique "Actualités" ne remontent que jusqu'au 19 juillet 2009⁴²⁶), le site de la CIP-IdF permet d'accéder à l'ensemble des documents progressivement accumulés.

Cette différence a aussi un fondement économique. Les coordinations disposent de peu de moyens financiers et n'ont pas les moyens de produire et de diffuser une publication papier. A l'inverse, les organisations de la FNSAC disposent d'une série de ressources fournies par les organisations professionnelles à la direction desquelles elles participent (FNAS, AUDIENS), par l'intermédiaire des publicités, qui permettent l'édition de revues d'une qualité technique (quadrichromie, grammage du papier) largement supérieure à ce qui est attendue de syndicats disposant d'un nombre limité d'adhérents.

L'usage militant d'Internet repose sur la généralisation de certaines compétences techniques mais est surtout congruent avec une critique plus libertaire des médias qui "s'élève contre la clôture du cercle des producteurs d'information et l'asymétrie entretenue à l'égard de leurs lecteurs. La critique *perspectiviste* refuse l'accaparement de la parole par les professionnels, les porte-parole et les experts. Moins focalisée sur la question de la vérité que sur celle de l'affirmation expressive des subjectivités, elle s'attache principalement à défendre et à promouvoir les droits du locuteur" (Cardon, Granjon, 2003, 68). Cet usage a une dimension directement mobilisatrice en créant un réseau supplémentaire intégrant aussi bien les individus isolés que divers groupes. Il a une dimension expressive en permettant la multiplication des points de vue. C'est aussi un outil intellectuel. Le site de CIP-IdF permet l'accès à une diversité de documents : certaines publications officielles d'experts et leur contre expertise par des commissions internes à la coordination ; élaboration du contre-modèle ;

⁴²⁶ http://www.fnsac-cgt.com/actu_archives.php, consulté le 20 juillet 2010.

enquêtes sociologiques. Internet permet aussi un travail politique de généralisation. Les cas individuels apparaissent aussi bien dans les listes de diffusion, au sein desquelles des intermittents exposent régulièrement leurs difficultés et interrogations⁴²⁷, que dans les travaux de l'une des seules commissions maintenant son activité : la Commission de l'Application du Protocole (CAP). Les débats permettent alors de replacer ces cas individuels dans l'analyse des politiques néolibérales.

Divers auteurs valorisent la capacité des internautes à démontrer "*de facto* la porosité des frontières entre les *Nous* militants et les *Ils* non militants" (Grangeon, 2001, 169). Mais, d'une part, ces outils continuent de rester opaques dans leurs conditions d'accès et d'expressivité. Si les listes de diffusion sont modérées on ne sait jamais trop qui sont les modérateurs et quelles sont les décisions qu'ils sont amenés à prendre (d'acceptation et de rejet). La gestion des sites demande, elle aussi, une activité de sélection (quels sont les textes, documents, sites proposés – et par qui ? – ou pour lesquels on met en place des liens hypertextes ?), d'organisation et de hiérarchisation (définition et désignation des onglets, leur contenu, etc.). D'autre part, la diversité de leur contenu et l'intensité des échanges sont manifestes dans les périodes de lutte et d'engagement général mais, dans les périodes de reflux, la situation change radicalement et, comme le montrent les listes de discussion, seuls les plus militants (ou ceux qui sont confrontés à des difficultés personnelles) continuent cet usage. Cela demande aussi, dans certains cas des compétences spécifiques (sur ces aspects, Flichy, 2008) que seules quelques coordinations peuvent mobiliser.

B. L'impossible rupture

L'expérience des différentes coordinations montre qu'il existe une tension forte entre les principes proclamés et la réalité de leur organisation ou plus précisément que certains des dispositifs mis en place condamnent les coordinations à une relative inefficacité et à des difficultés internes accentuant les logiques de fuite (1). C'est aussi pourquoi on retrouve les processus de délégation et de remise de soi (2), au profit de noyaux organisationnels qui, malgré leurs difficultés, assurent une certaine permanence organisationnelle (3).

⁴²⁷ "Bonjour les gens. Je me permets de relancer ma question: Je suis actuellement intermittent du spectacle et je fais de la photo pour mon plaisir. Ayant de plus en plus d'occasion de vendre mes images, j'aimerais savoir si je peux profiter du statut d'AE pour rester dans la légalité en cas de vente. Visiblement, il y a contradiction entre le statut d'auto entrepreneur et l'intermittence, car considérés comme chômeurs et payés par les assédics. J'ai eu un coup de fil de l'URSSAF hier et, par deux interlocuteurs différents, j'ai eu deux avis contradictoires. Merci à vous." (Liste de discussion de la CIP-IdF, 18 juin 2010).

1. Les conditions d'une inefficacité relative

En même temps que les coordinations connaissent des phénomènes de dépossession, elles se caractérisent par des difficultés et des tensions internes qui sont source d'une relative inefficacité.

Des actions contradictoires

L'absence d'un véritable organe de direction, la multiplication des commissions, la reconnaissance des subjectivités interdisent une véritable coordination et débouchent sur des conflits internes (Lechaux, 2005, 122). Le 29 septembre 2005, le ministère de la Culture et le ministère du Travail organisent, en présence des deux ministres, une réunion avec l'ensemble des partenaires sociaux engagés dans les négociations relatif au régime, y compris la CIP-IdF - ce qui constitue, pour elle, un signe de reconnaissance politique et d'intégration dans les dispositifs institutionnels -, afin d'examiner la situation des annexes 8 et 10 et débattre de l'ébauche d'un nouveau système en s'aidant du rapport préparé par un expert (Jean-Paul Guillot). Au même moment, plusieurs organisations, dont AC!, SUD, la CIP-IdF organisent un rassemblement place du Palais-Royal. A cette occasion, quelques centaines de personnes investissent la Comédie-Française et quelques dizaines pénètrent dans les locaux adjacents du ministère de la Culture et interrompent la rencontre qui est alors annulée. Dans les jours suivants, un vif débat s'engage sur la liste de discussion de la CIP-IdF. Le représentant habituel de la CIP-IdF dans de nombreuses instances délibératives souligne le travail politique effectué au sein de ces dernières en critiquant le fait qu'il n'a pas été consulté (comme beaucoup d'autres) sur ce type d'actions qui a des effets contreproductifs⁴²⁸. Il conclut son message en soulignant le paradoxe de sa situation puisque, porte-parole habituel de la coordination, on lui a demandé d'intervenir au cours du rassemblement qui venait de déboucher sur l'annulation de la réunion : "Conséquences de quoi je me retrouve dans la posture infernale d'assumer des actions avec lesquelles je me désolidarise totalement."⁴²⁹

Un des participants à la discussion, revenant sur les procédures qui ont conduit à cette action, souligne que la CIP-IdF a fait le choix d'un mode d'organisation spécifique, distinct de celui des syndicats. Il poursuit en indiquant qu'il n'y a pas "de « position de la coord », il y a la somme de la position des individus qui le composent, et c'est eux que cela concerne." Ce qui

⁴²⁸ "Tout ce travail de confiance, acquis semaine après semaine se trouve décrédibilisé. Les députés sont furieux, les sénateurs aussi. Si nous voulons rester entre nous et ne pas du tout peser sur les négos, continuons comme ça. Comment arriver à être entendu ? (...) Soit nous admettons que nous devons négocier, discuter, peser sur ce qui se passe et essayer de construire. Soit nous gardons la posture d'un commando qui dit non et nous n'obtiendrons rien." (Samuel Churin, Liste d'information de la CIP-IdF, 1^{er} octobre 2005).

⁴²⁹ Samuel Churin, Liste d'information de la CIP-IdF, 1^{er} octobre 2005.

implique une légitimité égale des différentes actions entreprises, et que l'existence d'un porte-parole "est déjà en soi un compromis sur ce fonctionnement institutionnel d'organisation."⁴³⁰

Une organisation interne épuisante et inefficace

Les exigences démocratiques débouchent sur une série de dispositifs et de pratiques qui sont l'objet de critiques internes et contribuent au désengagement de certains des participants.

Les règles de fonctionnement sont très peu formalisées ce qui conduit à des débats récurrents concernant l'organisation des votes (chaque action doit-elle être votée séparément ? vote-t-on à la majorité relative ou absolue ? etc.) qui débouchent alors sur des votes sur les conditions des votes. Ces débats sont d'autant plus constants que les votes, qu'ils concernent les dimensions formelles de l'activité de l'AG ou les orientations de la coordination, ne font jamais jurisprudence et peuvent être remis en cause au cours d'une AG suivante.

"(...) c'est très difficile, donc ça vote de façon, ça revote ce qui a été voté la veille, ça annule le vote de la semaine précédente, et ça n'avance pas quoi." (Jehan. Metteur en scène. Saint-Étienne. 23-10-2003)

Les AG sont souvent extrêmement longues avec des discussions parfois interminables sur des points de détails⁴³¹ ou sur des questions qui font consensus avec des phénomènes d'exaspération montante au sein même des AG⁴³². Mais l'exigence de l'expressivité implique que chacun puisse s'exprimer même si c'est pour reproduire un point de vue redondant. Dans ces conditions, il arrive que les votes se fassent dans des conditions floues ; les questions posées peuvent être incertaines, au contenu fluctuant, surtout quand leur intitulé n'est pas écrit. Ces phénomènes sont accentués quand le groupe organisateur est lui-même peu structuré et disposant d'une faible expérience et autorité politiques.

Des logiques de fuite

Jusqu'en 2003, le désengagement militant (Fillieule, 2005 ; voir aussi Hirschmann, 1995) qui suit les phases intenses de lutte peut se justifier par le fait que, pour l'essentiel, les groupes mobilisés ont atteint leur objectif de maintien du régime. Pour la plupart des intermittents et autres membres des groupes mobilisés, les coordinations perdent leur raison d'exister et l'adhésion syndicale n'est pas une priorité.

A l'automne 2003, le désengagement militant, d'autant plus massif et spectaculaire que la mobilisation de l'été a été générale dans certains secteurs, prend des significations différentes.

⁴³⁰ Polricar, Liste d'information de la CIP-IdF, 1^{er} octobre 2005.

⁴³¹ "(...) la démocratie directe prend beaucoup de temps. Ils [les participants aux AG] font plein de trucs à la con. A la limite, il faudrait faire un vote d'A G pour aller pisser. Mais bon, mais c'est très procédurier. Par exemple, ça respecte l'individu et ça implique les responsabilisations de chaque individu qui se retrouve pas sur un chèque quoi." (Patrick. Chanteur. Coordination lyonnaise. Lyon. 17-10-2003).

⁴³² J'ajouterais que cette exaspération était aussi parfois la mienne, quand les discussions s'enlisaient dans des points de détails ou alors que l'AG apparaissait massivement d'accord sur telle position mais qu'il fallait écouter les différents intervenants inscrits quitte à se confiner dans la répétition lassante des points de vue. Il était alors tentant de partir comme de nombreux participants aux AG, voire même (horreur suprême !) d'intervenir.

Il existe, en premier lieu, parmi de nombreux professionnels, un examen rationnel de leur situation économique. Ils doivent retourner à leur activité professionnelle, anticiper les effets des modifications importantes apportées au régime.

"Ca a duré l'été quoi.... Très vite.. ben de toute façon, avec la rentrée, on s'est tous remis au travail, chacun de notre côté. Il a bien fallu et puis après, on s'est revu un peu." (Céleste. Chorégraphe. Coordination de Rouen. Rouen. 15-06-2005).

On se trouve dans une situation classique d'un calcul coût - avantage dans une conjoncture négative. Il y a alors d'autant moins d'avantage à rester au sein des coordinations que ces dernières ne sont pas en situation de proposer des incitations collectives (Olson) et que la mobilisation a conduit beaucoup des intermittents à perdre des contrats ; plusieurs professionnels rencontrés à l'automne 2003 indiquent qu'ils craignent de sortir du régime et se retrouver au RMI. La contrainte économique est d'autant plus forte que certaines des compagnies avec lesquelles ces professionnels travaillent régulièrement rencontrent des difficultés ; les grèves de l'été ne leur ont pas permis de rencontrer des diffuseurs potentiels et leurs spectacles ne tourneront pas (ou moins que d'habitude), réduisant d'autant les perspectives futures de travail.

En second lieu, la perspective politique globale, n'incite pas à l'engagement. Après l'échec des luttes du printemps 2003 (sur la réforme de l'enseignement, le régime des retraites) et de celles de l'été, certains militants envisageaient qu'il puisse y avoir une certaine "convergence des luttes", avec un "automne chaud". C'est dans cette perspective que des groupes mobilisés, après l'échec de la lutte au sein du festival d'Avignon, maintiennent, au cours de l'été, leur engagement afin d'assurer la transition, de maintenir la pression entre le printemps et l'automne. Mais, à l'automne, le constat de l'absence de toute convergence et de la faiblesse des luttes dans d'autres secteurs contribue au pessimisme général.

Le désengagement est, en troisième lieu, un effet d'une vision devenue progressivement critique à l'égard du mode d'organisation des coordinations et de leurs assemblées générales.

"Il y a aussi plein de gens qui sont profondément allergiques aux AG, plein et je les comprends. Et au bureau on a reçu plein de mails de gens qui étaient passés aux AG, qui nous envoyaient des mails en disant que, voilà : « L'AG était inintéressante, ça a duré trois heures, on s'est engueulé, on n'a pas avancé et dans ce cas-là c'est pas la peine, point ». C'est très énervant, quand on a bossé comme des fous pour préparer l'AG, et qu'on est mobilisé, enfin pour moi, et que cette personne-là, voilà, reste tranquillement chez elle et dit : « bon bah, ça, ça, ça, ça va pas » mais se bouge pas pour que ça change. Et ça il y en a quand même beaucoup." (Albertine. Comédienne. Coordination de Rouen. Rouen. 13-10-2003).

Le désengagement de l'automne 2003 s'explique aussi par les coûts personnels générés par l'intensité de la lutte. L'engagement total de beaucoup (une enquêtée déclare avoir milité 18 heures par jour pendant l'été 2003) a permis la création d'amitiés nouvelles et des couples se sont découverts. Mais, à l'inverse, des amitiés et des couples se sont brisés. La mobilisation est aussi le moment d'une série d'interrogations personnelles, professionnelles et quasi

identitaires en raison de la suspension, pendant un temps donné, des contraintes professionnelles, voire personnelles, qui marquent l'activité quotidienne des périodes routinisées.

"Je me suis beaucoup posée la question de qu'est ce que je faisais dans ce métier là. Par contre, ça m'a bien questionné sur : « Qu'est-ce qu'on était ? Quelle place on avait dans la société ? Est-ce que j'ai le droit de faire la grève ? Est-ce que j'ai pas le droit ? Est-ce que je me donne le droit ? ». C'était des questions..... bien lourdes... Ca m'a mis un peu... C'était pas toujours très gai en fait. Notre place, en tant que danseur... Déjà qu'on sent toujours la dernière roue du carrosse. Parce qu'il y a la musique d'abord, le théâtre et la danse en dernier. Quand on voit une programmation de lieu, ça se voit. La danse, il y a en a beaucoup moins, il y a moins de public. Donc déjà, qu'est ce que je fais dans ce métier ? Pourquoi ? On s'est posé toutes ces questions là." (Céleste. Chorégraphe. Coordination de Rouen. Rouen. 15-06-2005).

Toute l'expérience des coordinations permet de souligner que les assemblées générales sont souvent, notamment dans les phases de reflux, le champ clôt des affrontements entre des militants appartenant à des organisations structurées, affrontements qui accentuent les logiques de fuite. Geay montre que les coordinations d'instituteurs de la fin des années 1980 sont très largement animées et contrôlées par des militants de diverses organisations d'extrême gauche, notamment trotskistes (Geay, 1991). Même si on peut repérer la présence de quelques militants politiques, dans les coordinations étudiées, à l'exception de la coordination parisienne, leur influence est faible ; d'une part, ces organisations sont peu présentes, voire inexistantes, dans la plupart des espaces professionnels locaux. D'autre part, la nécessité de l'unité (déjà remise en cause par les tensions syndicat – coordinations et les conflits avec la CFDT) interdit l'expression manifeste de ces logiques concurrentielles. L'inexistence d'une véritable coordination nationale (qui est souvent le lieu stratégique sur lequel se concentrent les efforts des différentes organisations en concurrence) limite d'ailleurs les possibilités de cet affrontement. De ce point de vue, le fait que les décisions finales peuvent être le fait d'une minorité (la plus déterminée et mobilisée), notamment dans les phases de reflux, est moins le résultat de techniques manipulatoires de groupes organisés, qui veulent pourvoir parler au nom des AG, que celui des situations de fuite de la grande majorité des participants.

2. L'inévitable délégation

Des espaces discriminants

Comme le soulignent diverses études, l'absence de structure hiérarchique a des effets inégalitaires en favorisant les groupes disposant des capitaux adaptés aux nouveaux dispositifs délibératifs ; c'est aussi bien le cas des féministes américaines que celui des militants du PS (Sawicki, Siméant, 2009, 116). L'AG a ainsi comme effet de favoriser non seulement ceux qui disposent d'un capital politique et technique concernant le régime et ses évolutions, les conjonctures politiques et leurs transformations, mais aussi ceux qui maîtrisent le plus cette structure théâtrale qui inscrit quelques personnes face à une assemblée. Certes, il

arrive que des membres de l'assemblée interviennent de leur place, dans les travées, mais ils marquent par là leur position seconde. La structure théâtrale de l'AG implique diverses compétences : maîtriser son émotion pour ne pas perdre le fil de sa pensée ; assumer le regard de l'assemblée ; parler à l'ensemble des présents et non aux premiers rangs (souvent dégarnis sauf en cas d'affluence massive) ; tenir un discours structuré ; parler d'un ton assuré mais non monocorde ; faire rire l'assemblée ; etc. Si comme je l'ai déjà souligné ce sont les membres du théâtre public, notamment les comédiens et metteurs en scène disposant d'une expérience politique souvent préalable à l'engagement dans la mobilisation ou accumulée partiellement dans une phase précédente de la lutte, qui jouent un rôle dirigeant c'est aussi parce que l'AG constitue le lieu central de mobilisation et constitue, à ce titre, un filtre extrêmement puissant qui exclut d'autres groupes d'artistes et, plus encore, les techniciens (rarement présents au centre stratégique de l'AG).

Emergence progressive de porte-parole

Les logiques de médiatisation de la lutte font des médias (notamment audiovisuels) des interlocuteurs obligés des luttes. Mais, dans le même temps, les groupes mobilisés manifestent une profonde défiance à leur égard en raison du poids des logiques marchandes, de leur soumission supposée à leurs adversaires politiques, mais aussi de leur propension à favoriser un nombre limité de porte-parole (dont les coordonnées sont dans les agendas des journalistes) qui peuvent être ainsi "corrompus" en y trouvant un certain plaisir. Au cours de l'été 2004, la coordination parisienne étant installée dans l'école des Beaux-Arts d'Avignon, plusieurs membres de la CIP-IdF, voyant partir deux de leurs porte-parole habituels pour un autre festival, émettent une série de remarques acerbes sur leur (supposé) goût pour la médiatisation.

Cette défiance est d'autant plus profonde que la médiatisation rend difficile le contrôle collectif sur les représentants. Dans quelques cas, quand le temps de l'intervention est compté, le texte est préalablement rédigé et contrôlé par les coordinations ou leurs commissions spécialisées. En revanche, dans de nombreuses situations (participation à des émissions de débats à la télévision ou à la radio), le porte-parole, souvent seul, confronté aux questions et interventions d'autres participants, ne peut se contenter de répéter en boucle la position "officielle" de la coordination qu'il représente. Il doit pouvoir combiner une maîtrise technique du régime avec une aisance médiatique lui permettant de s'adapter au contexte, improviser, démontrer un sens de la répartie, etc.

"Et au départ c'était la grande idée.. C'était : « peu importe qui le dit, ça dépend ce qu'on dit ». On s'est aperçu très vite qu'en fait, ça, c'est une belle idée. Très vite, je dis, c'est une véritable connerie et très vite, très vite, d'une manière naturelle, les compétences de chacun sont très vite mises à l'épreuve et

il y en a qui sont absolument incapables de parler devant le micro, ni devant une caméra etc. Et donc ceux là, il y a une espèce, de comment dire, il y a une espèce d'écémage naturel comme ça qui fait en sorte et bien quand il y a une télé on envoie plus facilement Tartempion que quelqu'un d'autre. Et donc voilà donc en fait, en fait, ça revient à ça, mais officiellement non." (Mathias. Comédien. CIP-IdF. Paris. 22-03-2004).

Le monopole progressivement acquis par un nombre très limité de porte-parole, souvent, de nouveau, des comédiens (c'est le cas du plus connu de la période 2003-2004 : Samuel Churin) heurte les positions de principe de la CIP-IdF en lutte contre la dépossession politique. Il représente aussi le risque de voir ces porte-parole exprimer, plus ou moins clairement, des positions marginales, hérétiques au sein du groupe qu'ils sont chargés de représenter. Ces représentants sont aussi amenés à débattre avec des personnalités politiques, dont le ministre de la Culture⁴³³, acquérant une reconnaissance et une autorité politique et médiatique indépendantes du crédit initial qui leur est délégué par la coordination.

Des coordinations centrales

Dans les phases principales de lutte, les coordinations locales se réunissent en nombre et signent des textes qui expriment le point de vue de l'ensemble d'entre elles. Mais, dans les phases de reflux, ces rencontres nationales ne réunissent qu'un nombre limité d'entre elles, soit parce que certaines ont totalement disparu, soit parce que tout en maintenant une activité minimale, d'autres ne disposent plus des ressources pour envoyer des délégués ou n'y trouvent aucun intérêt. Le 7-8 janvier 2006, la dernière coordination nationale (Avignon) ne réunit plus que 7 collectifs (Avignon, Bourgogne, Ile de France, Lille, Marseille, Midi-Pyrénées, Montpellier). Il existe ensuite des communiqués de presse signés "coordination nationale des intermittents et précaires"⁴³⁴ mais on reste dans l'incertitude quant à l'identité réelle des rédacteurs de ces textes et des procédures mises en œuvre pour leur rédaction. Leur teneur comme la référence aux "intermittents et précaires" incite à penser que ces derniers appartiennent à la coordination parisienne ayant opéré un coup de force politique, plus ou moins accepté par les autres coordinations ayant, de toute manière, ni l'envie, ni les moyens, de s'engager dans une polémique stérile.

Le refus de véritable direction nationale se traduit en effet par la prééminence d'une coordination locale. Celle-ci n'est pas toujours en mesure d'imposer directement ses orientations. Néanmoins, elle concentre, pour une période donnée, une série de propriétés qui

⁴³³ Le principal porte-parole de la CIP-IdF - Samuel Churin – participe à l'émission de Christine Ockrent (France Europe Express 14/12/2004) et débat avec le ministre Renaud Donnedieu de Vabres.

⁴³⁴ "Lettre ouverte à M. Borloo, Ministre de l'emploi, de la cohésion sociale et du logement, Coordination nationale des intermittents et précaires" (Communiqué daté de février 2007, http://www.cip-idf.org/article.php?id_article=3282, consulté le 20 janvier 2009).

la constitue comme une référence régulière pour les autres coordinations et leurs responsables. C'est le cas de celle de Lyon entre 1992 et 1996 et de celle de Paris, à partir de l'été 2003.

Dans la période 1992 – 1996, la coordination de Lyon constitue la référence centrale. Les membres de la coordination lyonnaise de l'époque et ceux de la période présente sont évidemment tentés d'en survaloriser le rôle. Mais celui-ci est reconnu par les membres des autres coordinations interrogées que ce soit à Saint-Étienne⁴³⁵ ou à Rouen qui en ont évoqué spontanément l'importance qui repose sur son activisme et, surtout sa capacité à définir si ce n'est une ligne politique du moins une série d'interrogations sur la nécessaire politisation de la lutte ainsi que sur le salariat artistique et ses transformations. Dix ans après l'organisation des Etats généraux, l'ancien président de la coordination rouennaise de la période évoque spontanément cette rencontre comme un des moments les plus passionnants de la mobilisation dans la mesure où, dépassant les cas individuels qu'il fallait défendre, elle posait des questions fondamentales sur la situation de l'intermittence.

"(...) l'autre partie qui m'a intéressée, c'est tout ce qui tournait autour des états généraux de la culture qui se sont passés à Lyon, c'est-à-dire toute l'ouverture sur la problématique de : est-ce que l'intermittence c'est un régime qui est comme les dinosaures, appelé à disparaître ou est-ce que c'est au contraire plutôt l'endroit d'expérimentation d'une autre relation au travail ?" (Anatole. Technicien. Coordination rouennaise. Rouen. 15-10-2003)

A partir de 2003, la CIP-IdF constitue, à son tour, la référence centrale, au moins parmi les coordinations et, quand la coordination rouennaise ferme son site Web, la seule page renvoie au site de la CIP-IdF⁴³⁶, ne serait-ce que parce que cette dernière est la seule à disposer de ressources lui permettant de gérer les dispositifs numériques.

Le partage apparent des outils intellectuels

Le travail d'expertise est initialement partagé. S'appuyant sur la maîtrise pratique individuelle du régime, chaque coordination procède à l'analyse technique des textes régissant le régime de l'intermittence ainsi qu'à celle de textes vécus comme stratégiques ; plusieurs coordinations répondent ainsi au rapport Latarjet.

La coordination parisienne de 2003 accentue ce travail intellectuel selon plusieurs directions. D'une part, elle fonde théoriquement la généralisation de l'expertise qui doit rompre avec les formes de la division du travail politique et intellectuel qui sépare les savants (experts, politiques, universitaires) en même temps que la forme coordination doit permettre

⁴³⁵ "C'est vrai que les infos et la ligne politique du mouvement c'était vraiment Lyon qui donnait le tempo. Mais en même temps il y avait quand même des gens qui étaient là notamment Bordeaux était extrêmement présent, Strasbourg beaucoup, il avait des gens de Grenoble extrêmement intéressants et qui en même temps qui recadraient les choses quand, Lyon n'était pas tout seul mais Lyon était la locomotive, ça c'est sûr." (Jehan. Metteur en scène. Saint-Étienne. 23-10-2003).

⁴³⁶ Le texte complet est le suivant : "pour des infos sur la lutte intermittente, allez sur le site <http://www.cip-idf.org>." <http://rat76.free.fr/>.. Site consulté le 23 juillet 2009.

de briser les mécanismes de la domination politique des groupes de professionnels. Quand les coordinations de 1992 se contentent d'affirmer que les intermittents ne sont "ni sociologues, ni économistes, ni théoriciens, ni philosophes ou alors tout à la fois"⁴³⁷, la CIP-IdF multiplie les références théoriques, notamment celles qui ont trait à Michel Foucault, Isabelle Stengers, Toni Negri. Il s'agit de faire que chacun soit un expert de sa vie⁴³⁸ dont il acquiert alors la pleine maîtrise. D'autre part, elle s'appuie sur une grande diversité de compétences. A l'été 2003, à l'aide de divers techniciens et vidéastes, elle édite une vidéo - *Nous avons lu le protocole* - qui propose un cadre d'interprétation du protocole qui fait autorité et qui est largement diffusé.

Enfin, elle met en place une enquête sociologique (Document 13, ci-dessous) en s'appuyant sur le réseau étendu des coordinations qui, pour le travail empirique d'enquête, fournissent les enquêteurs et les enquêtés, les seconds étant trouvés dans l'environnement immédiat des premiers⁴³⁹. Le guide du questionnaire débute d'ailleurs par un extrait de *La misère du monde* (Bourdieu, 1993) justifiant cette proximité tout en notant les dangers d'une trop grande familiarité.

Document 13. L'enquête sociologique

A l'automne 2003, la CIP-IdF met en place une enquête sociologique qui vise à fonder empiriquement la critique de la politique de l'Unedic et la proposition du contre modèle. Cette enquête se justifie en partie par le refus de l'Unedic de lui permettre l'accès aux données dont cet organisme dispose. L'UNEDIC fonde son refus sur la réglementation concernant l'accès aux données privées, mais la CIP-IdF y voit davantage une raison politique et compare cette décision avec les possibilités d'accès à ces données pour d'autres chercheurs. Pour cette enquête, la CIP-IdF bénéficie du soutien financier de plusieurs conseils régionaux de gauche (IdF, Rhône-Alpes, PACA), de l'encadrement d'un laboratoire universitaire (MATISSE - ISYS) dont certains membres sont actifs dans la coordination parisienne, et mobilise plusieurs dizaines de membres des coordinations sur le territoire français qui rencontrent 1 039 personnes pour des entretiens qui ont duré de 3 à 7 heures (Corsani, Lazzarato, Moulier-Boutang, Oliveau, 2005, 40).

⁴³⁷ "nous nous sommes accordés sur le principe de demeurer une force de proposition issue d'une permanente concertation (...) ; accordés aussi à reconnaître que nous ne sommes ni sociologues, ni économistes, ni théoriciens, ni philosophes ou alors tout à la fois ; accordés enfin le droit de prendre la parole sans détours pour contribuer à l'évolution du débat général qui nous concerne avec la ferme détermination de voir aboutir nos propositions mêmes si nos exigences sont sans modèle." (*Manifeste*, n° 2, élaboré par des coordinations locales et régionales du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel, été 1992, multigraphié).

⁴³⁸ Un document de juillet 2004, de la "Commission des mots" de la CIP, après avoir présenté toutes les significations du mot expertise, se termine ainsi par : "Nous sommes bien les **experts**. Je suis **expert** de ma vie" (en gras dans le texte). On peut consulter le site de la CIP-IdF (<http://www.cip-idf.org/>) et la rubrique "Université ouverte" pour saisir le caractère central de ce cadre général.

⁴³⁹ "Il vous est demandé de trouver des intermittents à enquêter (+ ou - 5 à 10 personnes, dans l'idéal, dans votre entourage proche, compagnie, groupe)." (Olivier Bourgade, référent de l'enquête sociologique pour la région Pays de la Loire et membre de la Coordination des Intermittents et Précaires de Loire-Atlantique : CIP LA).

De la même manière que l'activité artistique est pensée comme une cocréation, l'enquête sociologique est présentée comme une "coproduction" entre chercheurs, intermittents et précaires. Or, l'examen des résultats de cette étude met en évidence que celle-ci est structurée par les thèses déjà constituées du courant négriste qui s'intéresse depuis longtemps à ce dispositif (voir Corsani, Lazzarato, Négri, 1996) alors que le contenu empirique apporte peu de connaissances nouvelles par rapport aux acquis des recherches précédentes.

Plus encore, on peut considérer comme une forme radicale et ultime de dépossession, effet probable de la division intellectuelle du travail et des contraintes de la reconnaissance académique, le fait que l'ouvrage soit publié sous la signature de deux universitaires, membres de la coordination parisienne et du courant "négriste", alors que les autres participants à la recherche sont renvoyés au plus total anonymat ; ils sont réduits à de simples initiales dans la page "remerciements" de l'ouvrage ; Alain T. est ainsi le premier évoqué (Corsani, Lazzarato, 2008).

3. La constitution fragile d'un noyau organisationnel

Remise de soi et processus sélectifs

Dès leur constitution, à l'encontre des principes fondateurs, et afin d'assurer un minimum de coordination, les coordinations sont conduites à mettre en place un noyau organisationnel qui ne se donne jamais à voir comme tel ; il peut se désigner comme la commission de coordination, se réduisant au statut de simple coordination mais assurant de fait cette tâche centrale et attirant souvent les mêmes personnes. Le rôle du noyau organisationnel est limité (ou masqué) dans les phases de forte mobilisation car il s'appuie sur la participation d'un grand nombre de militants mais tend à être croissant dans les phases de reflux. Cette place résulte, comme dans le cas de celle d'Avignon, dans la mise en place délibérée, de principes organisationnels, autour de la diffusion de l'information, tendant à hiérarchiser les membres y compris parfois en assurant des dispositifs de sélection et de constitution de groupes en fonction du degré d'engagement dans la coordination.

"(...) il y a un certain nombre de discussions qui ont eu lieu entre temps depuis l'été dernier. Bien entendu, il y a des choses qui se sont passées avec un effritement régulier, ce qui a entraîné le fait qu'à un moment donné après qu'un certain nombre d'entre nous... Parce que bon s'il y avait des relais, si tu veux, bien entendu, ils étaient en travail qu'on ait pas.. On n'a pas de salaire pour ce qu'on fait, enfin c'est totalement bénévole et militant. Forcément, qu'à des moments ou à d'autres, certains du collectif étaient plus gagnants à accepter la machine.

Donc, régulièrement, depuis l'été dernier, jusqu'à juin disons de cette année, il y en a qui ont pété des coups de gueule en disant : « ça fait chier, c'est toujours les mêmes qui font des trucs ». Et puis, on s'est bien rendu compte, à chaque fois que ça ne servait à rien, que les seules choses qui nous étaient renvoyées, c'était un silence assourdissant de la masse des gens déjà proches de ce qu'on était en train de faire. (...) C'est-à-dire qu'on a fini par créer l'idée du noyau dur. C'est-à-dire que notre analyse a été de se dire, de nous dire à nous, parce qu'on avait quand même constitué un fichier assez important, assez impressionnant de gens qu'on informait régulièrement. (...).

On s'est dit : Tous ces gens auxquels on envoie régulièrement des infos, jusqu'à des infos un peu internes, si tu veux, sur le collectif. Au bout d'un moment, tout ça, on a l'impression finalement que le fait d'être informé les dédouane de tout mode d'action. Bon ça les déculpabilise de ne pas être actifs vraiment.

Donc il y en a marre quoi ! Ces gens là on va plus les informer, en tous cas on va faire deux listes. Une liste de choses, d'informations qu'on a envie de faire circuler au plus large de nombre de gens. Si on veut faire une manif un jour par exemple on envoie l'info à tout le monde. Et puis, ce qui concerne vraiment le travail interne, les groupes de travail, les décisions prises, ça on l'envoierait plus qu'aux gens qu'on voit vraiment bosser, qui viennent vraiment, qui participent vraiment.

C'est là qu'on a commencé à créer cette idée de noyau dur, qui a horripilé certains, tu vois, sous le prétexte dire : oui qu'est-ce que c'est cette radicalité ? Chacun doit pouvoir revenir quand il veut, faire ce qu'il veut, comme il veut. Oui c'est très bien mais en même temps ça marche pas comme ça (....)" (Gustave. Musicien. Coordination d'Avignon du 25 février. Avignon. 03-07-2004).

A l'inverse des projets relatifs à la démocratie directe et à la valorisation des multiples subjectivités, ces noyaux organisationnels sont le résultat de processus hautement sélectifs (Abdelnour, 2009). Ils sont constitués d'un nombre limité de professionnels qui ont souvent une expérience politique acquise au cours des luttes précédentes, internes aux champs artistiques (concernant ou non l'intermittence), ou dans les phases antérieures de leur carrière, au prix, parfois, "de fortes révisions idéologiques et biographiques, ou au moins d'un travail sur la fidélité à soi-même jamais évident" (Sawicki, Siméant, 2009, 100-101). Ils sont composés de militants souvent chevronnés, se connaissant depuis plusieurs années et ayant (eu) des engagements communs ou parallèles. Ces derniers maintiennent leur engagement car ils sont aussi davantage habitués aux situations difficiles d'isolement et de tensions internes.

Quelques-uns disposent d'une autorité de type charismatique. C'est le cas de Maxime, principal dirigeant de la CLYPS entre 1991 et 1997 et dont j'ai pu observer la place spécifique qu'il occupe au sein de cette dernière, notamment au cours de l'occupation de la grande salle du TNP, en décembre 1996 (Document 14, ci-dessous). Au moment des AG, le noyau central oriente les discussions et les décisions et a une longue expérience de l'encadrement des assemblées générales. Ses membres sont dispersés dans la salle, relancent les questions principales, orientent les débats, renvoient les débats "secondaires" à des commissions, soutiennent le leader manifestant alors une véritable maîtrise politique. Maxime nomme par leur prénom la plupart des intervenants. Il intervient régulièrement et, dans le silence, distribue la parole, synthétise les propositions, modère certaines interventions. Il sait faire rire la salle. La voix cassée par des nuits sans sommeil, il veille en même temps à ce que les discussions ne s'éternisent pas.

Dix ans plus tard, un interlocuteur lyonnais, responsable syndical et membre de la direction de la coordination locale, évoque encore "notre papa un peu à tous" en louant ses dispositions sacrificielles et son autorité politique et intellectuelle

"Il faut savoir que la CLYPS c'était lui qui avait la signature sur le compte, c'est lui qui en avait été le fondateur, qui l'avait porté, et quel travail il a fait ! Quel travail il a fait... Dans des conditions difficiles

hein ! Vous savez, Maxime, il a été au RMI à cause de son militantisme. (...) On est pas de la même génération. C'est quelqu'un qui avait une très grande connaissance de l'histoire politique tout ça. C'est vrai que, généralement, on ne la ramenait pas avec lui." (Jupien. Comédien. SFA Lyon et coordination lyonnaise. Lyon. 12-04-2004).

Document 14. Biographie de Maxime

Militant dans différents courants d'extrême gauche de 1968 à 1974, dont l'AMR et le PSU, il passe son bac en 1973, en candidat libre. A l'université, il découvre le théâtre et travaille dans des compagnies dès 1974. Pendant les années 1980 et 1990, il travaille dans le théâtre et participe aux mobilisations de la période 1991-1997. Il participe à la fondation de la CLYPS (coordination lyonnaise des professionnels du spectacle) dont il est un des principaux leaders, si ce n'est le leader. A la même époque, il refait de la politique et est élu Vert à Lyon au milieu des années 90. En 1995, il devient conseiller d'arrondissement, adjoint au maire vert du 1^{er} arrondissement (lui-même ancien membre de l'AMR et du PSU et qu'il connaît depuis le lycée), chargé de l'animation et des fêtes. A la fin de la mobilisation de 1996-1997, il "pète les plombs" et devient "alcoloo dépendant", sous l'effet de la tension entre ses responsabilités et ses désaccords avec les intermittents. En 1997-1998, il soutient un mémoire de DESS dans le cadre de la formation ARSEC – Lyon 2. Il devient conseiller théâtre dans une DRAC en 2000. Depuis, il occupe différents postes de responsabilités administratives dans plusieurs DRAC. Cette reconversion⁴⁴⁰ est évoquée par plusieurs anciens membres de la CLYPS que leur rapport ambivalent (et contradictoire) à l'État pousse à condamner mais sous une figure euphémisée. Un interlocuteur le désigne en évoquant, "(...) celui qui a tourné un peu sa veste.. qui travaille dans une DRAC" (Nathan. Comédien. Coordination lyonnaise. Lyon. 18-03-2010).

Dans l'espace stéphanois, la configuration est légèrement différente. La coordination est créée à l'automne 1991 et reproduit certains des traits précédemment indiqués sur les rythmes de mobilisation et les tâches de rémanence. En revanche, le noyau, largement composé d'artistes et de techniciens travaillant régulièrement ensemble, est plus stable et a une plus grande longévité ; il dure de 1991-1992 à 2006-2007, probablement aussi parce qu'il adopte des formes d'engagement moins activistes ; même en phase de lutte intense, il se refuse à multiplier les AG qui ne sont organisées que lorsque le groupe dirigeant l'estime nécessaire. Dans les périodes inter conflit, l'intensité des liens professionnels et interpersonnels permet la mise en circulation des informations ainsi que la reconstitution quasi immédiate de la coordination.

"On est un noyau de quinze personnes, mais vraiment actives là par contre. On se voit tous les jours s'il le faut, on se téléphone énormément, on se tient informés, on relaie ceux qui besoin d'aller travailler, enfin ceux qui ont du travail. Moi, si je vais décrocher pendant quelques jours c'est les copains qui vont prendre le relais. Mais effectivement on a un noyau de 12, 15 personnes à être vraiment tout le temps dessus. Et puis après, il y a un noyau un peu plus élargi qui vient, qui fait une petite quarantaine, cinquantaine de personnes qui sont tout le temps aux A.G. Mais quand on veut avoir plus effectivement, ce qui a été le cas à partir du mois de juin, quand ça été vraiment le moment d'envahir le Medef ou des choses comme ça, on s'est retrouvé entre 100 et 120." (Jehan. Metteur en scène. Saint-Étienne. 23-10-2003)

⁴⁴⁰ Sur ces logiques de reconversion, voir Tissot, Gaubert, Lechien, 2005.

Un épuisement inévitable

Davantage que les membres des groupes mobilisés et des coordinations qui s'engagent intensément, mais pour une courte période, les membres des noyaux organisationnels des coordinations s'éloignent du modèle de l'engagement distancié. Leurs socialisations politiques préalables, leurs convictions et valeurs, qui les incitent à assumer des responsabilités organisationnelles centrales pour maintenir l'existence des coordinations, les conduisent à définir des modes d'engagement proches de ceux caractéristiques des organisations syndicales, voire parfois plus intenses que ceux de la plupart des membres des syndicats de la FNSAC, quand il leur faut assumer, à quelques-uns, une grande diversité des tâches

"Après la difficulté aussi c'est qu'on nous parle de plus en plus d'inter-pro. Moi dans l'absolu, je trouve que c'est formidable l'inter-pro et c'est même ce qu'il faut faire. Mais sauf qu'on a déjà tellement du mal à se bouger pour simplement notre statut. Parfois, je crois qu'on se perd aussi à vouloir tout faire. C'est qu'on n'est pas si nombreux que ça. On n'a pas les épaules si solides que ça. Il y avait des AG au début de l'année [scolaire] où il fallait aller parler aux profs au moment de la rentrée après, venir à la fac pour convaincre les étudiants, aller à un congrès Emmaüs. Mais tout ça à vingt personnes réellement actives, c'est pas possible." (Albertine. Comédienne. Coordination de Rouen. Rouen. 13-10-2003).

C'est pourquoi, à leur tour, ils manifestent un désengagement militant mais sous une forme particulière. Celui-ci n'intervient pas brutalement mais, plus progressivement, souvent après des tentatives de maintien de l'organisation de la coordination ou, quand cela existe, de son support associatif. Mais déconnectés de toute conjoncture de mobilisation professionnelle spécifique, ces coordinations se révèlent incapables de dépasser leur noyau organisationnel réduit et se dissolvent. A Lyon, la CLYPS disparaît après décembre 1996, et est réactivée en septembre 1997⁴⁴¹ pour disparaître de nouveau quelques temps plus tard. La 1^{ère} coordination rouennaise (la CATS) est créée en 1993 et se dissout en 2000, la seconde apparaissant à l'été 2003.

"La permanence qu'on avait voulu établir [entre 1993 et 2000], elle existait relativement mais on était plus dans la gestion. Tous les ans, on convoquait 1 ou 2 assemblées générales. On repayait les cotisations. On était une cinquantaine à avoir payé nos cotisations et puis on essayait de continuer à réfléchir sur cette problématique là, ou accepter quelques cas individuels pour continuer à défendre. Il y avait une prorogation [du régime] qui marchait de 6 mois en 6 mois. Donc, tous les 6 mois les gens avaient peur mais pas suffisamment pour qu'il y ait un mouvement. Donc, finalement l'association s'est épuisée comme ça. Donc moi, j'ai trouvé aussi qu'à un moment, je suis de plus en plus convaincu qu'il ne faut pas rester l'individu, qu'il faut permettre des rotations au niveau du monde, des personnes. Donc moi, j'ai passé le relais à 2 présidents. Après, j'étais resté membre du CA et, avec le dernier président, on a décidé de dissoudre. On était, je dirai humainement, complètement tous chagrinés, les 10 ou 15 restant de dissoudre cette association là." (Anatole. Technicien. Coordination rouennaise. Rouen. 15-10-2003).

Néanmoins, ces tentatives de permanence assurent une certaine continuité de la lutte et une transmission d'héritage. Les coordinations nées en 2003 sont fondées, en partie, par des membres des précédentes coordinations et, du moins à leurs débuts, elles bénéficient de la présence et de l'aide de quelques dirigeants anciens.

⁴⁴¹ *Lettre de l'éclipse*, n° 1, septembre 1997

CONCLUSION

Disposant d'un monopole de la représentation des salariés jusqu'au début des années 1980, même en s'appuyant sur son inscription dans de multiples dispositifs institutionnels, la FNSAC est confrontée à une série de difficultés, relativement indépendantes les unes des autres et d'inégale importance en fonction des champs de production et des métiers. Certaines sont liées au mode de production artistique. La FNSAC, traditionnellement implantée dans des institutions ou selon des logiques de métier, est particulièrement démunie pour s'implanter dans l'ensemble flou et composite des compagnies indépendantes. D'autres sont liées à son appartenance à la CGT et aux difficultés que celle-ci rencontre, notamment du fait de son héritage communiste qui pèse à double titre sur la FNSAC. D'une part, le PCF ayant été particulièrement puissant au sein du théâtre public, son effondrement général et sa quasi-disparition dans les champs artistiques touche directement le SFA. D'autre part, par un effet de rupture générationnelle, nombreux sont les enfants à ne pas vouloir reconduire les modes d'engagement de leurs parents que reproduit le groupe dirigeant de la FNSAC.

Cette fédération se heurte à un ensemble de dispositions anti-organisationnelles qui fondent, en partie, la légitimité actuelle et récurrente des coordinations locales. Celles-ci proposent des formes organisationnelles privilégiant l'expressivité des individus et le refus des principes hiérarchiques. Mais, tout en voulant rompre avec les processus de dépossession politique, ces coordinations ont le plus grand mal à opérer une véritable rupture et font parfois du crypto-syndicalisme⁴⁴². La logique de leur environnement comme les contraintes d'efficacité les conduisent à retrouver des formes de délégation au profit de noyaux organisationnels rassemblant des militants disposant d'une série de compétences ajustées aux formes spécifiques de ces coordinations. La reconduction de cette dépossession politique est d'autant plus systématique que, fondées en partie sur la croyance en une capacité quasi spontanée à l'activité créatrice de chacun, les coordinations, au-delà de leurs proclamations, négligent de mettre en place de véritables dispositifs de contrôle de ces processus de délégation.

⁴⁴² "(...) la base réelle de l'adhésion de la plupart des gens, à ce qu'on faisait, c'est aussi notre capacité à faire du crypto syndicalisme. C'est-à-dire, être techniquement plus pertinent que la CGT sur la défense des dossiers." (Maxime. Comédien. CLYPS. Lyon. 20-10-2003).

Chapitre 5. Faut-il sauver la société salariale ?

Quel que soit le degré d'intensité et de généralité d'une lutte, les dirigeants et les militants des différentes organisations sont confrontés à la nécessité de catégoriser le monde social et, pour cela, de s'appuyer sur des groupes spécifiques d'intellectuels⁴⁴³. Gramsci est ainsi un des premiers à insister sur l'importance de ceux qu'il nomme les "intellectuels organiques" dans les luttes que se livrent les classes sociales pour l'hégémonie politique et culturelle (Gramsci, 1978). Dans leur analyse des mouvements sociaux, McCarthy et Zald évoquent la place des "practical theorists" (McCarthy, Zald, 1977).

Mais il ne suffit pas, pour les organisations et leurs intellectuels, de produire des catégories intellectuelles et politiques interprétant le monde social. Encore faut-il que ces dernières soient reconnues comme légitimes, aient un minimum de pertinence pour les groupes sociaux et les catégories sociales qu'il s'agit de mobiliser. C'est pourquoi, dans la perspective ouverte par Goffman (1991), des auteurs soulignent l'importance des cadres d'interprétation (Snow et al, 1986). Un des traits les plus remarquables, mais aussi les plus problématiques de ce courant, est de soutenir que les mobilisations présupposent un "alignement des cadres" entre l'organisation et les groupes comme condition de la mobilisation et de sa réussite. On peut, en effet, trouver un grand nombre de mobilisations dans lesquelles on constate une hétérogénéité des cadres interprétatifs qui en constitue parfois une des conditions de leur réussite.

De ce point de vue, ce qui caractérise la mobilisation étudiée c'est moins l'hétérogénéité que le clivage net et puissant entre les thèses de la FNSAC et celles portées par certaines coordinations, principalement, à partir de 2003, la coordination parisienne. Comme je viens de le souligner dans le chapitre précédent, la FNSAC et les coordinations s'opposent sur leurs modes organisationnels et les phénomènes de délégation politique. Si on ne considère pas seulement les positions théoriques des différents militants mais, principalement, les pratiques réelles internes à ces deux formes organisationnelles, les écarts restent plus limités que ce donnent à penser les proclamations diverses. La FNSAC ne peut être réduite à une logique de concentration des ressources au profit d'un groupe limité de responsables et les coordinations reconduisent certaines formes de remise de soi.

En revanche, la FNSAC et les coordinations, du moins certaines d'entre elles, s'opposent frontalement dans leur perception de la société salariale issue de la période fordiste et keynésienne de l'après-guerre.

⁴⁴³ Ce chapitre reprend, en les développant, certaines des propositions parues dans un article de *Sociologie du travail* (Proust, 2010a).

La société salariale de cette période s'est construite par la "mise à l'écart de multiples formes de travail intermittent" (Castel, 1995, 542), le refus des diverses formes de pluriactivité (celle-ci étant associée au refus du métier, à la précarité et à l'amateurisme)⁴⁴⁴ et la constitution de la convention keynésienne de plein emploi caractérisée par "l'intervention de l'État pour maintenir le plein emploi, l'interaction entre gains de productivité et augmentation du niveau de vie, le modèle de l'emploi salarié à temps complet au détriment des activités agricoles indépendantes" (Salais, Baverez, Reynaud, 1986, 160). Cette convention opère une disjonction entre l'emploi occupé et diverses positions spécifiques ("malade", "retraité", "femme enceinte") gérées par des institutions sociales extérieures aux entreprises, rationalisées et bureaucratisées, dont celle de l'assurance chômage (créée en 1958).

L'ensemble de ces normes et règles repose sur les transformations intervenues dans les systèmes productifs ; les grandes entreprises fournissent le modèle de la convention keynésienne et les conventions collectives s'inspirent très largement des discussions intervenant, avant même 1936, dans la construction mécanique et métallurgique de la Seine. Ces règles sont aussi inséparables d'une représentation du travail et des relations de travail qui "défini des attentes mutuelles, structure les échanges, délimite des territoires d'action" (Lallement, 2007, 431). Ces règles et leurs interprétations ne constituent pas forcément un ensemble normatif cohérent ; elles peuvent relever d'un "bricolage" permanent qui reste néanmoins dans un cadre permettant "une automaticité des relations du « travail » et du « capital » qui économise la renégociation perpétuelle des conventions de production et sont génératrices de gains de productivité et de profits objectivables" (Salais, Baverez, Reynaud, 1986, 89). C'est dans ce cadre que se définissent les professions autour de la valorisation du métier, le professionnalisme étant "généralement signalé par la détention d'un diplôme spécifique, et (...) reconnu par des conventions collectives et des grilles de classification" (Boussard, Demazière, Milburn, 2010, 16).

Dans cette économie, la "rencontre du Welfare State et de la sacralisation de l'art et des artistes" (Menger, 1990, 33) conduit au transfert, au bénéfice des artistes et techniciens, des institutions caractéristiques de la société salariale. Ce transfert s'appuie sur les évolutions jurisprudentielles (notamment la reconnaissance du statut de salarié pour les artistes, fixant et

⁴⁴⁴ "(...) les organisations professionnelles, qu'elles fussent agricoles ou ouvrières, ont en général fustigé la pluriactivité. Elles la jugeaient incompatible avec la notion de métier : la pluriactivité dévalorisait le travail et l'homme, d'une part parce que sa pratique revenait à admettre qu'on ne pouvait vivre de son métier, d'autre part parce qu'elle divisait les travailleurs et les affaiblissait dans un rapport de force avec le patronat, enfin parce qu'elle était assimilée à un amateurisme contraire à l'éthique du « travail bien fait »" (Bureau, Shapiro, 2009, 21).

généralisant ainsi une série d'innovations jusque là dispersées) manifestant une volonté juridique, et surtout étatique, d'ancrer l'activité des artistes et des techniciens dans le salariat (Daugareilh, Martin, 2000), ainsi que sur les luttes engagées par la CGT parfois, pour les musiciens et les comédiens, depuis le début du XXème siècle (Rauch, 2006).

Ce transfert, initié dès les années 1930 (reconnaissance du statut de salarié pour certains groupes de professionnels, mise en place des premières conventions collectives), est généralisé à partir des années 1950 et prend en compte la complexification et l'autonomisation des différents pôles de production. Jusqu'en 1972, il n'existe pas de convention collective spécifique à la décentralisation dramatique ; ce secteur est régi par la convention signée entre le SFA et les entreprises du secteur privé, représentées par le syndicat national des directeurs de tournées (Jean Dasté, Hubert Gignoux côtoient ainsi Karsenty ou Elvire Popesco). Cette année là, avec la création du SYNDEAC, il est possible d'établir une convention spécifique au secteur public du spectacle vivant.

Or, c'est précisément à partir du moment où les champs du spectacle semblent être intégrés dans la société salariale et l'ensemble des professionnels bénéficier des protections typiques de cette dernière que les transformations en cours dans ces champs remettent en cause cet accord et fragilisent la convention keynésienne.

Dans les phases initiales du conflit (dans les années 1980), la perspective stratégique de la FNSAC, qui privilégie le maintien et la consolidation des cadres et des catégories de la société salariale, reste prédominante. Mais, progressivement à partir des années 1990⁴⁴⁵, parce qu'elles ne s'appuient pas sur les mêmes groupes de professionnels, qu'elles rassemblent des militants marqués par des parcours différents et relèvent de traditions politiques et théoriques autres, certaines coordinations rompent avec cette perspective et, reprenant les thèses de Toni Négri, pensent la crise du régime comme une des manifestations de la fin du salariat fordiste et comme une de ses alternatives.

Ce conflit prend en grande partie sa source dans la désagrégation des systèmes traditionnels de qualification des artistes avec la diversification des tâches et des activités. Cette dernière ne repose pas seulement sur les effets de carrière décrits par Hughes qui souligne qu'on ne peut pas être tout le temps pêcheur en haute mer ou actrice (Hughes, 1996, 180). Elle renvoie aux modalités d'inscription dans les champs artistiques et aux positions

445 "En face de nous, nous avons des organisations qui se créaient ; l'unité se nourrit forcément de différentes organisations, mais là nous avons des coordinations, des associations. Et le débat de fond qui les ont portés c'était ; c'était quel rôle doit jouer l'assurance chômage ? Est-ce un salaire de remplacement ? un salaire de substitution ? Ou est-ce bien de payer les périodes de chômage ? Pour nous c'était de réaffirmer le rôle du salariat et le rôle de l'emploi. C'est un débat de fond." (Marc Slyper, responsable de la FNSAC et du SNAM, *Compte rendu in extenso des débats*, 46° congrès de la CGT, 31 janvier – 5 février 1999, p 48).

occupées induisant de très fortes tensions entre les tâches associées à la vocation d'artiste et celles imposées par les réalités des métiers et la nécessité, pour les intermittents, d'accumuler un nombre satisfaisant d'heures.

La compréhension des tensions et des conflits entre la FNSAC et certaines des coordinations impose donc de revenir sur les transformations du métier d'artiste, celui de comédien constituant le cœur de la démonstration (I). Il est alors possible de préciser la position de la FNSAC qui défend "un monde de professionnels" (II) et celle des coordinations les plus politiques qui valorisent "les figures hybrides aux frontières du salariat" (III).

Ce chapitre privilégie la place des artistes au détriment de celle des techniciens. D'une part, cette focalisation est un des effets des processus ségrégatifs internes aux groupes mobilisés (quels qu'ils soient) ; leurs représentants sont, pour l'essentiel, des artistes qui tendent à penser les difficultés et les solutions de la mobilisation sous le prisme de leur expérience. D'autre part, dans les pôles des compagnies indépendantes, la faiblesse de la division du travail, ainsi que la plus forte légitimité du travail artistique tendent à rendre confus cette distinction, à "l'avantage" des artistes ; nombreux sont les techniciens qui, dans le cadre d'une autre compagnie ou d'un autre spectacle, se veulent des artistes (technicien éclairage qui devient "créateur lumière"). Enfin, dans la définition, par la FNSAC, du métier, de la qualification et de la profession, comme dans leur critique par différentes coordinations, les techniciens constituent la référence le plus souvent implicite mais ce sont les positions des artistes qui sont les plus problématiques, les plus incertaines et qui constituent les enjeux les plus permanents.

I. LES TRANSFORMATIONS DU METIER D'ARTISTE

Dans leur définition idéale-typique, les métiers d'artiste reposent chacun sur une dimension centrale qui en porte la propriété ontologique, incarnée et illustrée, aux différentes périodes, par les personnalités dominantes dans chacun de leurs champs. Dans le cas du théâtre, le métier de comédien (composé de ses différentes techniques), autour de figures telles que celles de Gérard Philippe, Michel Bouquet, etc., se définit par la présence sur un plateau pour énoncer un texte dans un ensemble d'interactions avec d'autres éléments (comédiens, décors, etc.) en présence d'un public (payant) composé d'inconnus et d'anonymes.

"On considérerait comme très légitime le travail sur le plateau comme étant d'ailleurs la source de toute légitimité et qui était même la preuve que le théâtre existe au-delà de toutes les qualifications et certifications qu'on peut souhaiter par ailleurs. C'est sur le plateau qu'on sait si le rôle est tenu, quelle que soit la personne qui le tient. C'est là qu'on le sait, à ce moment là." (Gabriel. Conseiller DRAC. Bordeaux. 06-04-2007).

Cette définition est incarnée par des artistes que leur capacité à incarner cette ontologie fait grand. Mais, si on considère non plus ces (étroites) minorités dominantes mais la masse des comédiens, on est alors confronté à une réalité très hétérogène au sein de laquelle se multiplient les figures et les manières de vivre le métier d'artiste, dans un continuum de positions entre celle du comédien, vivant uniquement de son activité sur le plateau, et celle de l'artiste multipliant les activités considérées comme "annexes" alors que sa présence sur le plateau est devenue résiduelle, la grande masse des comédiens se caractérisant par une combinaison floue, incertaine et changeante de diverses activités.

Les comédiens se définissent aussi par leur indétermination statutaire. Sont-ils des salariés, des professions indépendantes, des patrons ce que certains, comme Louis Jouvet, ont pu être, à certains moments ? Avec le régime de l'intermittence, cette position statutaire est nécessairement plus précise, puisque l'inscription dans le régime est conditionnée par l'inscription dans le salariat. Mais, si on ne privilégie pas la situation juridique des professionnels, mais la réalité de leurs pratiques, on perçoit vite le maintien d'une incertitude statutaire persistante.

On peut préciser cette double incertitude en soulignant le poids des révolutions esthétiques et des nouvelles qualifications (A) ainsi que le salariat atypique des comédiens des compagnies indépendantes (B).

A. Révolutions esthétiques et nouvelles qualifications

Le métier de comédien est actuellement l'objet d'une série de modifications liées aussi bien aux diverses innovations esthétiques qu'aux modalités de l'inscription dans une économie administrée et ses contraintes induites. Comprendre ces modifications impose de revenir (très rapidement) sur l'histoire du champ théâtral de ces dernières décennies, ne serait-ce que pour comprendre les positions de la FNSAC qui en sont largement dépendantes. Je vais donc revenir sur la notion de qualification (1) avant de souligner l'éclatement des cadres esthétiques (2). Cela me conduit à souligner l'impossible définition du métier de comédien (3) et la nécessaire diversification des tâches des comédiens de compagnies indépendantes (4).

1. La qualification comme mise en équivalence

Dans sa définition classique, sur le modèle de l'ouvrier fordiste, la qualification constitue une "modalité clé du rapport salarial industriel par lequel le salarié met à disposition de l'employeur des capacités requises identifiées en échange d'un statut et d'une identité sociale" (Lichtenberger, 1999, 94), l'ajustement entre ces capacités et les postes de travail étant

objectivé dans les grilles de classification dont la plus célèbre : la classification Parodi⁴⁴⁶. Mais, la plupart des sociologues remettent en cause l'apparente facilité de telles grilles. Ils refusent en effet la "posture de base de l'économie néoclassique définissant la qualification comme un « capital humain » caractéristique du « facteur travail » dont le prix pourrait être « objectivement » mesuré par sa productivité marginale relative et se traduire « directement » par le salaire. C'est cette *mise en question* de la transparence supposée du passage formation – qualification – salaire qui me parait, en définitive, le mieux caractériser la posture commune des sociologues face à la qualification" (Dubar, 1987, 5). La qualification ne se résume pas non plus au diplôme qui peut apparaître comme une dimension objective désignant les capacités réelles des salariés et relativement facile à inscrire dans une hiérarchie sociale. Dubar souligne que la qualification n'est pas une qualité ou une propriété, mais un rapport "*qui pose problème*, un rapport entre des éléments hétérogènes dont la mise en correspondance n'est ni transparente, ni immédiate, ni harmonieuse" (Dubar, 1987, 4). La qualification comme rapport est organisée par une "mise en équivalence de la qualité des postes et de la qualité des personnes" (Paradeise, 1998, 13). Cette équivalence repose sur l'accord entre les parties "attesté par une commune identification des attributs des postes, des caractéristiques des personnes et de la relation postes / personnes, même si c'est pour des raisons distinctes pour chaque partie qu'il concerne. Pour signifier que cette équivalence inscrite dans la qualification ne tient pas à la « nature des choses », mais qu'elle repose sur la construction d'une représentation commune, on peut aussi la nommer « super-règle »." (Paradeise, 1998, 13)

La dimension contractuelle et conventionnelle de la qualification est particulièrement manifeste dans le cas du théâtre au sein duquel la définition de ce qu'est un "bon acteur" est inséparable de périodes, de styles de jeu historiquement datés (plus personne ne joue comme Gérard Philipe, pourtant un des grands acteurs des années 1950) et fait l'objet d'évaluations permanentes, notamment dans les phases de répétition qui peuvent conduire le metteur en scène à se séparer d'un comédien ou à l'affecter à un autre poste.

"Moi, je crois que la mise en scène, elle demande aussi d'être, elle demande ça aussi. Moi, ça m'est arrivé, plein de fois, de changer des acteurs en cours de route, parce que, ils n'allaient pas, parce qu'eux disaient que ça n'allait pas et que moi disais que ça n'allait pas. C'était pas du tout. Il ne s'agit pas de les virer entre guillemets.. C'est parce qu'il y avait un constat comme quoi, effectivement, on s'était trompé sur.. Je crois que c'est ça aussi la mise en scène. Il faut qu'ils en aient conscience aussi de ça, qu'on n'est pas distribué, voilà, dans tout" (Valentin. Metteur en scène. Bordeaux. 28-07-2007).

⁴⁴⁶ Les arrêtés Parodi (arrêtés pris par le gouvernement en 1945 et qui font référence au ministre du Travail de l'époque) s'inscrivent directement dans la continuité des négociations menées en 1936. Il s'agit, pour le gouvernement, de situer les postes de travail dans une grille de classification en usant de quelques postes-repères. Cette grille de classification doit permettre d'organiser une hiérarchie salariale à partir d'un salaire minimal défini au niveau national.

L'accord sur la qualification ne concerne pas seulement un comédien et le metteur en scène mais un ensemble d'acteurs sociaux. Le metteur en scène définit le projet esthétique et l'équipe de mise en scène qui l'entoure joue un rôle important dans la définition du poste (les éclairages par exemple). Les autres comédiens et leurs interrelations pèsent sur le jeu de tous. Le public dont la présence, si on en croit les commentaires et témoignages de nombreux comédiens, pèse sur le jeu des acteurs participe à cette qualification. Celle-ci se construit donc dans une interaction quasi permanente entre des acteurs sociaux qui arrivent à un accord plus ou moins négocié en fonction de l'autorité relative des différents partenaires engagés dans la production. Elle n'est pas une équivalence entre des personnes et des postes mais entre des acteurs et d'autres acteurs sociaux (professionnels, critiques, publics), équivalence dont les dimensions sont esthétiques mais aussi éthiques, politiques⁴⁴⁷. C'est d'ailleurs pourquoi, dans le cas français, le clivage entre le théâtre privé et le théâtre public est si puissant, violent et systématique. Les passages transgressifs d'un univers à l'autre sont exceptionnels, soit de l'ordre de l'expérience (souvent du privé et de l'univers marchand vers le théâtre public)⁴⁴⁸, soit de l'ordre de la trahison (du théâtre public vers le théâtre privé et l'univers marchand) en exposant leurs auteurs à de violentes disqualifications. Il existe quelques grands acteurs qui ont la capacité reconnue de passer d'un champ de production à l'autre (théâtre et cinéma), d'un pôle à l'autre (théâtre privé et théâtre public), d'un style et d'un metteur en scène à l'autre. Mais cette combinaison est assez rare⁴⁴⁹, les carrières se caractérisant davantage par une suite de séquences relativement homogènes d'un point de vue du champ de production, du pôle et de l'esthétique avec une grande difficulté à échapper aux multiples attentes interdisant véritablement cette diversification.

Cette conception relativiste et relationnelle de la qualification qui, pour le sociologue, est inséparable de l'ensemble des propriétés des différents participants à l'accord, est souvent réduite, chez de nombreux artistes, à une perception du don créateur qui s'imposerait avec la force de l'évidence fondant ainsi le discours des professionnels sur les "rencontres".

"Elle me paraissait atypique, (...)... Je me disais : « il doit y avoir quelqu'un derrière » (...) et elle a été formidable... Ca a été une vraie rencontre pendant le mois. J'ai pas été déçu. C'est-à-dire, ce que je pressentais (rire) c'est quelqu'un, c'est quelqu'un qui est là, et d'ailleurs, on a fait un petit état de travail à

⁴⁴⁷ La construction d'un accord peut conduire à des compromis ; en 1998, un metteur en scène anglais propose sa version du *Cid* avec un comédien noir jouant le rôle titre. Ce spectacle n'a pas eu lieu dans la Cour d'Honneur, le mythe de Gérard Philipe apparaissant trop puissant et la proposition trop iconoclaste.

⁴⁴⁸ Jacqueline Maillan joue dans un texte de Pierre-Marie Koltès (*Retour vers le désert*) mis en scène par Patrice Chéreau.

⁴⁴⁹ Louis Jouvet (qui détestait le cinéma), Gérard Philipe, Gérard Depardieu (à un moment de sa carrière) constituent des exemples de ce type de comédien. Ce dernier a travaillé au cinéma avec Marguerite Duras (*Le Camion*, 1977) comme avec Claude Zidi (*Inspecteur la bavure*, 1980) et au théâtre avec Claude Régy (*La chevauchée sur le lac de Constance*, 1972) ou Jacques Lassalle (*Tartuffe*, au TNS, 1988).

la fin de notre travail et elle a marqué le public. Beaucoup de gens m'ont dit : « celle-là, elle promet ». Donc, vraiment, c'est quelqu'un et alors, elle en plus elle a cette dimension... C'est-à-dire, on sent bien qu'elle fait du théâtre... par nécessité intime de... d'un positionnement dans la vie. Voilà, et pas seulement pour exprimer des choses. D'ailleurs, elle ne sait pas ce qu'elle a à exprimer..." (Jules. Metteur en scène. Bordeaux. 07-07-2007).

2. L'éclatement des cadres esthétiques

Catherine Paradeise (1998) souligne l'existence, jusque dans les années 1950, d'une opposition paradigmatique, quasi idéale-typique, entre deux modes de régulation des marchés du travail des comédiens : celui par le système des emplois dont la Comédie-Française constitue la forme la plus achevée et celui du théâtre des tréteaux, la décentralisation dramatique des années 1950 en constituant une des formes les plus célèbres.

La première régulation repose sur le système des emplois dans le cadre d'une troupe permanente. Il permet d'ajuster de manière souvent rigide une personne à un poste inscrit dans une classification et une hiérarchie entre les "premiers rôles", les "grands rôles", les seconds rôles et les figurants. Ces emplois sont souvent, mais non systématiquement, basés sur les propriétés "naturelles" des comédiens. Certaines comédiennes ont pu jouer toute leur vie des "soubrettes" ou des rôles importants⁴⁵⁰; d'autres ont changé d'emploi au fur et à mesure de leur vieillissement. Une des fonctions essentielles de ce système est de réguler, en la neutralisant, la concurrence et de définir précisément les besoins de recrutement. La mise en équivalence repose sur une formation attestée, le modèle le plus achevé étant celui de l'articulation ancienne entre la formation au conservatoire national d'art dramatique et les emplois réservés au sein de la Comédie-Française. L'ajustement est alors d'autant plus fort que les enseignants du conservatoire sont, pour l'essentiel, les comédiens de cette dernière institution qui préparent alors les jeunes comédiens aux postes qu'ils vont occuper au sein de la Comédie-Française ou dans les théâtres privés.

Dans les années 1950, même moins formalisé, on retrouve un système proche (dans sa logique, non dans ses principes esthétiques) de qualification et de mise en équivalence au sein des théâtres de la décentralisation théâtrale. Ces derniers sont en nombre limité (5, sans compter le TNP) et sont issus de la même tradition esthétique du "tréteau nu" (Jacques Copeau) : priorité au texte et au comédien même si les metteurs en scène commencent à gagner en importance (ce sont eux qui dirigent ces centres), ascétisme des décors. Les directeurs de cette période (Jean Dasté, Hubert Gignoux) ont travaillé directement avec Jacques Copeau ou ses collaborateurs et élèves. Leur proximité esthétique est renforcée par le fait qu'ils font souvent appel à des comédiens issus de l'école de l'une de ses structures (le

⁴⁵⁰ Mlle de Brie qui "créa le rôle d'Agnès dans *l'École des femmes*, [et] le jouait encore à soixante ans" (Corvin, 1991, 291).

Centre Dramatique de l'Est) qui a été fondée par un autre collaborateur de Copeau : Michel Saint-Denis (Proust 2006a, 15 et suiv.), école où les directeurs de la décentralisation viennent "faire leur marché" (Hubert Gignoux, 15-04-1993). S'adressant à un nouveau public, dans les régions françaises, et disposant de moyens plus limités, les troupes de cette période se caractérisent par une faible division du travail artistique et technique, un registre ascétique marqué, la soumission au projet collectif (au sein du TNP, Gérard Philipe est ainsi nettement moins bien rémunéré qu'au cinéma), la recherche de l'adhésion du public⁴⁵¹ qui implique un premier élargissement de la définition du métier : les comédiens participent à des débats organisés par diverses associations éducatives, interviennent dans les lieux du travail, etc.⁴⁵². Néanmoins, jusqu'au début des années 1960, l'essentiel de l'activité des comédiens est encore consacré à ce qui constitue la propriété centrale du métier - la présence sur le plateau et le travail de préparation du plateau : lectures, exercices physiques, travail de la mémoire, histoire du théâtre, etc. – et d'autres dimensions comme celles relevant de l'éducatif, du social sont inexistantes ou restent marginales, notamment du fait que les politiques publiques qui, dans la période suivante, vont jouer un si grand rôle, restent limitées.

A partir des années 1960, ces régulations se délitent sous l'effet conjoint de plusieurs transformations.

La première est artistique, avec l'émergence de la figure centrale du metteur en scène et de la mise en scène en tant qu'œuvre d'art qui s'accompagne d'une diversification des cadres esthétiques se manifestant, dans le champ théâtral, par la disparition de deux systèmes anciens de qualification, précédemment évoqués et à la multiplication des conventions et des principes de jugements esthétiques (voir Lista, 1997). Rompant avec la convention naturaliste on peut faire jouer des personnages de femmes par des hommes⁴⁵³ ou inversement⁴⁵⁴. Le metteur en scène peut couper le texte, faire appel à un nouveau traducteur, changer la signification d'un personnage, d'une pièce d'un mythe, etc. Louis Jouvet rompt ainsi avec l'interprétation traditionnelle de *Dom Juan* pour en faire une pièce mystique.

⁴⁵¹ Sur le théâtre de la décentralisation, voir Goetschel, 2004.

⁴⁵² "L'école s'affirmait, au moins dans l'esprit de Michel Saint Denis, comme formant un autre type d'acteur que celui qui était formé à Paris, avec une discipline proche de celle de Copeau. (...). L'objectif était de préparer un travail de troupe, de faire un nouveau type d'acteur pour un projet (esthétique, moral, idéologique) de théâtre populaire et de décentralisation" (Marrey, 1992, 76).

⁴⁵³ *Madame de Sade*, de Mishima, dans une mise en scène de Sophie Loucachevsky (Chaillot, 1986).

⁴⁵⁴ Le refus de la convention naturaliste ne repose pas toujours sur des préoccupations esthétiques. Il s'explique aussi par des effets de discrimination ; si les hommes jouent le rôle des femmes, c'est aussi parce qu'il ne faut pas que les femmes montent sur scène. Si, au USA, jusqu'au début des années 1930, des blancs jouent des noirs, c'est aussi parce qu'il ne saurait être question que ces derniers montent sur scène.

La seconde concerne la diversification des secteurs de production conduisant à une segmentation des marchés du travail et des qualifications requises avec une place croissante de la convention naturaliste dans ces nouveaux marchés. Alors que les réseaux du spectacle vivant permettaient, dans un état antérieur du champ, d'accéder à la radio et à la télévision, ces transformations impliquent une spécialisation plus importante et plus précoce. Les débuts de carrière de la jeune génération "sont tirés vers la mono-activité et vers le théâtre (un bon tiers des comédiens débutants, toutes générations confondues, pratique le théâtre régulièrement et exclusivement)." (Paradeise, 1998, 46)

La troisième concerne la multiplication des instances de formation artistique qui contribuent à multiplier les cadres esthétiques et former des comédiens intégrant des principes esthétiques spécifiques à un metteur en scène, une tradition spécifique.

La quatrième repose sur le développement de l'intervention publique et la constitution d'une production artistique administrée qui enserme les comédiens dans une série d'obligations politiques et sociales qui pèsent particulièrement sur les professionnels des compagnies indépendantes. La qualification des artistes ne repose plus seulement sur leur maîtrise du jeu ; elle intègre la capacité à assurer l'encadrement de stages dans différents cadres (la compagnie elle-même mais aussi des centres sociaux, des fédérations d'éducation populaire, etc.), à assurer un minimum d'activité technique et administrative.

Pour de nombreux professionnels, l'éclatement des cadres esthétiques est encadré par les réseaux localisés dont j'ai souligné précédemment l'importance. En leur sein, la dimension contractuelle des conventions de qualification implique que beaucoup de professionnels ne sont pas substituables. L'éclatement des cadres esthétiques et la logique de concurrence impliquent que chaque metteur en scène fasse appel à des artistes ajustés à ses exigences artistiques, sachant que l'intégration dans une économie administrée oblige certains de ces mêmes metteurs en scène à faire appel à des artistes aptes à assumer différentes tâches supplémentaires et à les vivre non comme une obligation mais comme une exigence éthique et politique.

La spécificité des cadres esthétiques et des compétences (comme leur combinaison incertaine, évolutive) rend difficile, sur le modèle de l'économie industrielle, la constitution d'espaces d'équivalence entre différents postes de travail (Lallement, 2007, 146) de différentes compagnies. Les réseaux fonctionnent alors comme des quasi-marchés internes locaux dans un territoire aux limites floues mais qui peut se limiter à une agglomération. Ces marchés internes locaux sont souvent décrits sous la catégorie morale et affective de la "fidélité" qu'entretiennent des metteurs en scène avec un groupe de comédiens et de techniciens qu'ils

font régulièrement travailler et qui constituent ainsi une "famille". Il se constitue ainsi, entre un groupe d'artistes et de professionnels qui partagent les mêmes conventions artistiques, techniques, politiques, des *mouvances* regroupant plusieurs compagnies (Proust, 2002).

3. La définition impossible du métier de comédien

L'éclatement des cadres esthétiques anciens relativement homogènes conduit alors à la multiplication des références artistiques, particulièrement manifeste dans le cas des metteurs en scène du théâtre public qui multiplient les innovations artistiques mais aussi les stratégies de différenciation, notamment dans leur usage des textes classiques (Proust, 2007a).

Un des effets de cet éclatement et de la disparition de tout système d'emploi ou de référence à des profils de postes est l'impossibilité de définir le métier de comédien ou, ce qui revient au même, la prolifération de textes concernant cette définition. Un tel flou peut paraître surprenant alors que, depuis Aristote, l'activité de comédien est l'objet de multiples réflexions. On peut, à l'inverse, considérer que l'intense production intellectuelle concernant le métier de comédien est l'indice d'une impossibilité à donner une définition stable et partagée de ce métier, voire qu'elle contribue à rendre impossible un tel accord. Cette difficulté est particulièrement manifeste dans le cadre de certains recrutements. On peut en trouver une illustration dans le service Casting du cours Florent qui privilégie une "adhésion naturalisée de l'élève à la perception sociale de son corps", donc la "capacité d'adhésion du comédien au type de rôles que suggère son *hexis* corporelle, sans la médiation d'un enseignement" (Katz, 2006, 51).

Cette impossibilité apparaît clairement dans le déséquilibre entre les descriptions des postes des comédiens et celles des techniciens qui sont contenues dans la convention collective des entreprises artistiques et culturelles (dite convention SYNDEAC). Dans sa version 2006, la définition des postes techniques ajoute la référence aux tâches à celle des titres scolaires⁴⁵⁵. En revanche, la définition des postes artistiques se caractérise par son imprécision. Pour les "artistes interprètes", l'annexe se limite à énumérer et à préciser vaguement les conditions d'emploi et de rémunération (Document 15, p. 295).

La convention 2010 opère plusieurs modifications. La définition des postes artistiques n'est plus en annexe mais est intégrée dans le titre XI. Même si elle est plus longue, cette définition en reste à un niveau très descriptif (on peut d'ailleurs généraliser cette remarque à l'ensemble des postes de la filière artistique), extrêmement vague et vaste (Document 16, p. 295).

⁴⁵⁵ Pour les métiers techniques, "l'identification professionnelle est stabilisée au travers de titres transversalement reconnus et utilisés sur l'ensemble du champ professionnel du spectacle vivant (...)" (Rannou, 2003, 88).

Document 15. Présentations de postes techniques et artistiques (extraits)

"Opérateur projectionniste : Assure les projections de cinéma et des documents audiovisuels, l'entretien et le dépannage courants. Doit être obligatoirement titulaire du C.A.P. Une dérogation exceptionnelle peut être demandée dans le cas d'un nombre moyen de projections inférieur à six par semaine."⁴⁵⁶

"Artiste - interprète : artiste-chorégraphique, artiste-dramatique, artiste-lyrique, artiste-musicien, artiste de complément...

Pour ce qui concerne ces emplois, il pourra être déterminé plusieurs niveaux de salaires, variables en fonction de la formation de l'interprète et de son expérience."⁴⁵⁷

Document 16. Définition de l'artiste interprète dans la convention collective 2010

"Artiste interprète:

Elle ou il interprète c'est-à-dire représente, chante, récite, déclame, joue, danse ou exécute devant un public (ou dans le cadre d'un processus de recherche artistique) une oeuvre artistique, littéraire, musicale, chorégraphique, de variétés, de cirque, de rue ou de marionnettes. Le terme générique d'artiste interprète regroupe notamment les artistes : chorégraphiques, de cirque, dramatiques, lyriques (solistes et chœurs), marionnettistes, musiciens (dont le chef de pupitre), de variétés, de complément, conteurs... En application des articles L7121-3 et L7121-4 du code du travail, les artistes interprètes sont présumés des salariés."

Pour les postes de la filière technique et administrative, les logiques de qualification et de mise en équivalence sont plus présentes avec l'utilisation du principe dit des "critères classants". Les indicateurs principaux permettant le classement des emplois sont : la responsabilité, éventuellement formalisée par une délégation ; le degré d'autonomie et d'initiative ; la technicité. Le dispositif est complété, à titre indicatif, par une définition générale de la fonction et/ou un ou plusieurs intitulés de poste et une référence à la nomenclature des niveaux de formation interministérielle (NNF 1969), et les habilitations effectuées par les organismes de formation initiale. Les qualifications acquises par l'expérience personnelle, la formation continue et l'activité professionnelle peuvent donner lieu à des équivalences.

La difficulté pour définir le métier de comédien est aussi d'autant plus importante que continue de prévaloir une perception naturaliste qui impose une série de variables de sexe, d'âge, d'origine ethnique dans la sélection des comédiens et qui fait alors du marché du travail

⁴⁵⁶ *Convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles*, février 2006, p. 63, http://www.syndecac.org/contenu/fjoint/3/139_ccn2006.pdf, récupéré le 01-04-2007

⁴⁵⁷ *Idem.*

des comédiens un espace extrêmement segmenté (Laplante, 2003) au sein duquel prévalent des formes, plus ou moins assumées, de discrimination⁴⁵⁸.

4. La diversification des compétences des comédiens des compagnies indépendantes

L'impossible définition du métier de comédien repose sur l'éclatement des cadres esthétiques, la fragmentation des marchés du travail ainsi que sur la hiérarchisation des pôles de production. Il n'existe donc plus un seul type de comédien et, si on ne considère que le champ théâtral, je propose de distinguer (au moins) le *comédien d'institution*, qui bénéficie d'une véritable reconnaissance artistique et est inscrit dans des réseaux nationaux, du *comédien de compagnie indépendante*, peu reconnu et relevant de mouvances locales. Si on considère ce dernier groupe, dont j'ai déjà indiqué le rôle central qu'il joue dans les mobilisations étudiées, une de ses caractéristiques centrales est la multiplication des activités qu'il doit assumer.

La division du travail constitue depuis Adam Smith et Emile Durkheim un des principaux axes de recherche parmi les différentes sciences humaines et sociales qui soulignent comment les sociétés modernes favorisent la spécialisation croissante des tâches comme facteur de productivité, de progrès et de croissance. Cette spécialisation conduit à imposer, dans l'Europe post seconde guerre mondiale, la mono activité comme norme dominante et la polyactivité comme forme atypique (Mouriaux MF, 2006). Or, à l'inverse d'une telle règle, l'activité du comédien se caractérise par une *polyvalence*⁴⁵⁹ que les sciences sociales ont le plus grand mal à définir, classer et nommer en évoquant pêle-mêle multiactivité, pluriactivité, polyvalence, polyactivité.

Afin de préciser la situation de ces comédiens, je reprends ici, dans la continuité des distinctions proposées par Janine Rannou et Ionela Roharik (2006a), celles opérées par Marie-Christine Bureau et Roberta Shapiro entre polyvalence, polyactivité et pluriactivité (Bureau, Shapiro, 2009, 20). Cette typologie peut être complétée par le polyesthétisme (Ravet, 2009). Par ailleurs, l'accès à ces différentes activités peut être distingué s'il intervient dans le cadre de la compagnie ou d'une mouvance ou s'il est le fait du professionnel indépendamment de l'activité de cette dernière. On peut donc distinguer, d'une part, les emplois qui sont distribués

⁴⁵⁸ C'est ainsi le cas pour les concours d'entrée dans les principales écoles. En effet, alors que les jeunes filles sont majoritaires parmi les candidats, la primauté du naturalisme esthétique conduit les jurys, compte tenu du fait que la majorité des rôles sont masculins, à définir des quotas implicites débouchant sur des promotions avec une moitié d'hommes.

⁴⁵⁹ Celle-ci est d'ailleurs fort ancienne. On peut faire ainsi référence à la situation de Molière, chef de troupe, écrivain, comédien, organisateur des fêtes royales, etc.

ou non par la compagnie ou sa mouvance et, d'autre part, ceux qui interviennent au sein de la mouvance ou à l'extérieur de celle-ci.

Pour les artistes qui ne relèvent pas du régime, la *polyactivité* est une nécessité économique récurrente, le travail dans la restauration (le plus souvent "au black") constitue une activité essentielle, régulièrement évoquée. Elle est parfois vécue comme participant d'un refus éthique de certaines compromissions. A plusieurs reprises, des artistes rencontrés ont affirmé préférer travailler dans divers secteurs marchands (restauration, call centers, etc.) plutôt que de se compromettre dans des activités artistiques ou avec des employeurs culturels dont ils refusent la démarche et les projets.

Le *polyesthétisme* est assez systématique pour les musicos dans la mesure où "pour être un bon musicien il faut pouvoir tout jouer" (Perrenoud, 2009, 85) ; il leur faut donc "jouer de tout, partout, à tous prix" (idem, 85). A l'inverse, pour les comédiens des compagnies indépendantes des régions, une telle dimension est plus réduite. D'une part, la production théâtrale est dominante et celle relevant de l'audiovisuel et du cinéma reste limitée ; ces comédiens peuvent jouer dans un téléfilm ou un film mais quasi exclusivement pour des silhouettes, des petits rôles. D'autre part, le théâtre privé est principalement présent à Paris. Il en existe des formes quasi résiduelles dans le reste de la France (si, évidemment, on distingue le théâtre privé des compagnies théâtrales à statut associatif) dont les comédiens dénoncent régulièrement la violence de l'exploitation.

Tableau 15. La diversification des tâches des comédiens au sein des compagnies indépendantes

	Emplois distribués par la compagnie ou la mouvance	Emplois gérés hors du collectif, individuellement par les comédiens		
	<i>Polyvalence</i> Plusieurs métiers dans un même collectif de travail	<i>Pluriactivité</i> Plusieurs métiers dans le même champ artistique	<i>Polyactivité</i> Activités dans des champs divers, dont certains non artistiques	<i>Polyesthétisme</i> . Métier identique dans des esthétiques différentes
Activité dans le cadre de la compagnie ou de la mouvance	Polyvalence interne. Comédien, technicien, formateur (atelier de la compagnie). Travail gratuit fréquent			
Activité hors de la compagnie et de la mouvance	Polyvalence externe. animateur, formateur (au sein de l'éducation nationale)	Comédien, formateur.	Comédien, serveur de bar. Travail au noir	Comédien au théâtre, au cinéma, à la télévision,

Les cases grisées indiquent les différents types de situation concernant ce type de comédien.

La *pluriactivité* relève davantage d'une stratégie individuelle de diversification des ressources et des réseaux qui peut conduire au passage (relatif) des frontières ; c'est le cas d'une jeune technicienne du In qui travaille comme technicienne au sein de deux institutions

(le festival d'Avignon et un centre dramatique avec lesquels elle cumule la moitié de ses heures) mais qui est créatrice son dans une compagnie indépendante au sein de laquelle elle occupe donc une position plus reconnue mais qui la rémunère nettement moins bien.

La polyvalence est le trait central des comédiens de compagnie indépendante (et il peut relever soit d'un *travail gratuit*, soit d'un *travail déclaré*)⁴⁶⁰.

Par la *polyvalence interne*, les membres des compagnies assument une diversité de tâches au sein de la compagnie. C'est le cas du comédien qui assure des tâches techniques (parfois de simples manutentions), des tâches administratives, des tâches de formation dans les ateliers organisés par la compagnie. Cela peut aussi se traduire par le service au bar (quand il existe) ou la tenue de la billetterie. La polyvalence interne s'explique par la faiblesse des ressources financières et de la reconnaissance artistique.

Avec la *polyvalence externe*, les membres des compagnies assument une diversité de tâches distribuées par la compagnie ou la mouvance (et plus précisément par leurs directeurs artistiques) à l'extérieur de celles-ci et qui sont attribuées, par les collectivités publiques, sur la base de la reconnaissance artistique de ces derniers ou de leurs compétences pédagogiques. Une situation classique récurrente est celle d'une compagnie qui, grâce à une convention avec une collectivité publique, dispose du financement d'un volume d'heures d'intervention dans un établissement scolaire et que son directeur artistique répartit entre les artistes qui lui sont proches, leur assurant ainsi un certain volume de cachets.

Les comédiens de compagnie indépendante diversifient leurs activités afin de répartir les risques entre différents types d'engagement et de limiter les dangers contenus dans les situations d'incertitude, caractéristiques de la position d'intermittent (Menger, 1991, 1994). Mais cette diversification recouvre des activités et des situations qui n'ont pas la même signification sociale. En effet, un des enjeux essentiels concerne la part de l'activité artistique – i.e., l'activité consacrée au plateau en situation professionnelle devant un public payant - de nombreux observateurs soulignant que cette dernière est souvent faible⁴⁶¹, la diversification masquant alors (en la compensant) l'absence de reconnaissance artistique.

"C'est une hypothèse de travail que je déduis de l'observation de la situation aujourd'hui..... et de la connaissance que j'ai d'un certain nombre de comédiens, même s'ils ne le disent pas. De fait, le temps qu'ils passent sur un plateau, enfin, sur une création... ça représente, quand ça tourne bien, 25 – 30 % du temps (...)

⁴⁶⁰ On peut distinguer le *travail gratuit* au bénéfice d'un projet, d'une compagnie (les répétitions non déclarées et non payées) et le *travail invisible* effectué par les artistes afin de maintenir et améliorer leur employabilité (apprendre un instrument de musique). Les deux sont liés et relèvent d'un *travail caché*, non déclaré.

⁴⁶¹ Dans une étude sur les musiciens et comédiens suisses, les auteurs estiment que les apparitions publiques de ces derniers occupent, en moyenne, 10 % de leur temps (sans considérer le travail invisible de préparation), (Pidoux, Morigi, Moeschler, 2004).

SP - Et quand ça tourne pas bien ?

(long silence) Pas grand chose.... et je vois, notamment chez les jeunes gens, de la nouvelle génération... Il y a, je pense, une conscience beaucoup plus aiguë de la nécessité de penser autrement le métier.... et la façon de mettre en jeu des compétences artistiques. On voit des comédiens qui sont, à certains moments, comédien, d'autres moments, qui vont faire de la scénographie, qui vont travailler sur différentes tâches liées au spectacle vivant, pas en étant nécessairement sur le plateau" (Esteban. Administrateur culturel. Bordeaux. 31-10-2007).

La diversification des tâches et la capacité à les assumer est aussi un des éléments essentiels du jugement des pairs de l'espace des compagnies indépendantes. Pour les comédiens concernés, l'accès à l'emploi repose sur un jugement concernant leurs compétences mobilisées et leur degré d'engagement, donc leur "performance personnelle au sein d'un collectif de travail." (Paradeise, Lichtenberger, 2001, 38).

"(...) Il y a une méthode très spéciale. C'est-à-dire qu'il y a une année d'intégration qui... tu es à disposition pendant un an, à suivre les ateliers, à venir suivre toutes les créations et tout mais, à la limite, tu es je ne sais pas quoi, mais ce n'est pas emploi pour toi. Et, au bout de cette année là, tu entres, tu intègres ou tu n'intègres pas. Tu participes à tous les ateliers, tous les trainings. (...) Tu n'es plus que là-dedans. C'est obligé. Tu ne fais plus que ça. C'est à fond, à fond, à fond. C'est ce que je disais.... Quand ils ne font pas des créations, ils font des trainings, et en plus de ça, ils font des ateliers. Plus 3 festivals à organiser. Tu n'as pas un temps à toi.... (Esther. Comédienne. Bordeaux. 10-01-2007)

Mais, à l'inverse, cette diversification des activités et la faible part consacrée au plateau enferment les artistes concernés dans le cercle infernal de la disqualification en les rapprochant toujours plus du pôle disqualifié du "sociocul".

B. Disjonction entre subordination juridique et relation d'emploi

En décrivant l'économie du projet et la place des réseaux, j'ai été amené à reprendre les catégories usuelles d'employeur et de salarié. Or, un tel usage masque, au sein des compagnies indépendantes, une transformation importante des relations d'emploi qui brouille ces frontières habituelles. Il existe d'abord un salariat massif mais atypique (1) qui s'accompagne de la généralisation d'une relation triangulaire entre l'employeur officiel, le directeur artistique, et les autres salariés (2) et autorise un non respect général des normes salariales (3).

1. Un salariat massif atypique

La référence au RAC implique que les artistes et techniciens du spectacle concernés soient reconnus comme des salariés (et donc chômeurs). C'est pourquoi la mise en place du régime d'intermittent est profondément liée à l'intégration des professionnels des champs artistiques dans le salariat, elle même indissociable des transformations dans la définition du salariat et de l'invention du chômage (Baverez, Salais, Reynaud, 1986).

Les comédiens bénéficient assez tôt de certains des avantages liés au salariat. La loi sur les accidents du travail s'applique à eux dès sa mise en place à la fin des années 1930. Dès cette

époque, il existe de nombreuses conventions collectives pour les établissements théâtraux ou musicaux. Leur affiliation à la sécurité sociale intervient dès sa création en 1947. Néanmoins, à la différence des techniciens, les artistes restent longtemps exclus du salariat et ce statut ne leur est reconnu qu'en 1969, mais sous une forme dérogatoire. En effet, la loi indique qu'un artiste est présumé salarié à partir du moment où il n'est pas travailleur indépendant inscrit au registre du commerce⁴⁶², et sans qu'il soit nécessaire de "rechercher le degré de leur subordination" (Rivero, Savatier, 1984, 87). Le statut de salarié repose donc moins sur l'existence d'un lien de subordination que sur une règle par défaut. Mais, même dans le cadre de cette subordination juridique, le droit a organisé un système dérogatoire afin de prendre en compte les fortes spécificités de l'activité artistique, participant ainsi au processus de diversification et de segmentation du salariat. Il reconnaît aux artistes une grande capacité d'initiative, une forte autonomie intellectuelle, notamment pour ceux qui sont en position de direction artistique. Les chefs d'orchestre sont autorisés à donner des ordres et à exclure d'autres personnes.

Au sein du théâtre public, on retrouve cette même spécificité chez les metteurs en scène. Ces derniers sont au centre des relations d'emploi et des interactions de travail (Bense Ferreira Alvès, 2007). Cette place est fondée sur les transformations du champ théâtral, avec la révolution esthétique que constitue, dès la fin du XIX^{ème} siècle, la primauté accordée à la mise en scène et aux enjeux scénographiques et la dévalorisation concomitante (même si elle reste relative et limitée) des comédiens et des auteurs. Actuellement, les metteurs en scène dirigent la quasi-totalité des institutions de production (CDN et TN) et des compagnies théâtrales. Ils reçoivent des subventions *intuitu personae*, sur la base de leur reconnaissance artistique, ce trait étant particulièrement marqué pour les compagnies indépendantes dont le sort est lié aux leurs. Ils assument l'essentiel du travail intellectuel de commentaire et d'analyse, qui caractérise les arts contemporains ainsi que les tâches politiques et administratives de recherche des fonds publics (Proust, 2001, 2006a). Ces directeurs artistiques contrôlent l'accès à l'emploi qu'il soit artistique ou éducatif et social.

Cette position centrale, qui s'incarne dans les figures contemporaines de Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine, Olivier Py, etc., est commune aux metteurs en scène, quel que soit le degré d'institutionnalisation et de reconnaissance de la structure qu'ils dirigent ; seuls changent les volumes financiers débattus, les niveaux des enjeux artistiques, et la place de

⁴⁶² "tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité, objet de contrat, dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce." (Loi du 26 décembre 1969, reprise dans l'article L 762-1 du code du travail)

leurs interlocuteurs dans la hiérarchie de leurs champs sociaux respectifs. Alors que le metteur en scène d'une compagnie indépendante recherche des subventions de quelques milliers d'euros, rencontre le délégué théâtre de la DRAC de sa région ou les adjoints à la culture de la commune de référence, le metteur en scène d'une grande institution négocie avec le ministre de la Culture, parfois avec le Premier Ministre (voire le Président de la République), ses budgets et sa carrière, mobilise des sommes considérables et reste attentif aux jugements de ses pairs européens et des critiques universitaires ou des grands journaux nationaux.

2. Une relation triangulaire dans les compagnies indépendantes

Dans les principales institutions de production, les formes juridiques sont principalement la SARL (pour les CDN) ou l'EPIC (pour les TN) ; il existe quelques SCOP et parfois des associations (c'est le cas du festival d'Avignon). Ces structures se comportent comme des entreprises classiques dans l'organisation des relations sociales ; elles appliquent la convention collective du secteur et respectent (globalement) les droits sociaux, ne serait-ce que parce qu'il existe souvent des sections syndicales ou que la FNSAC est capable d'engager des conflits nationaux avec leurs organisations professionnelles. Quand on parcourt leurs bureaux administratifs, à l'exception d'indices tels que les affiches des spectacles produits et diffusés, on retrouve les caractéristiques habituelles à toute entreprise et administration : bureaux séparés en fonction de la division du travail et de la place dans l'organisation hiérarchique, ordinateurs, classeurs, panneau syndical, etc.

Les relations entre les salariés et la direction retrouvent certains des traits d'un lien de subordination classique. Dans le cas des centres dramatiques sous régime de SARL, il y a superposition, chez le directeur, de la position d'employeur et de directeur artistique (metteur en scène)⁴⁶³. La relation d'emploi est superposée à la relation salariale, quel que soit le salarié (artiste, technicien, administratif) et son régime (permanent ou pas). Le directeur artistique, directeur du centre dramatique et gérant de la SARL, recrute les salariés, organise leur travail.

Au sein des compagnies indépendantes, la structure support est, pour l'essentiel, l'association loi 1901 qui est appréciée pour les souplesses qu'elle autorise dont une triangulation des relations d'emploi et de travail (Figure 1, p. 302).

Dans ce type de relation, on distingue, d'une part, la relation salariale juridiquement fondée entre les professionnels (occupant la position 1 et 2) et le président occupant la position 3 et, d'autre part, la relation de travail entre les professionnels occupant la position 2 et 3 et qui est dominée par le directeur artistique (position 2) qui décide des recrutements, organise l'activité

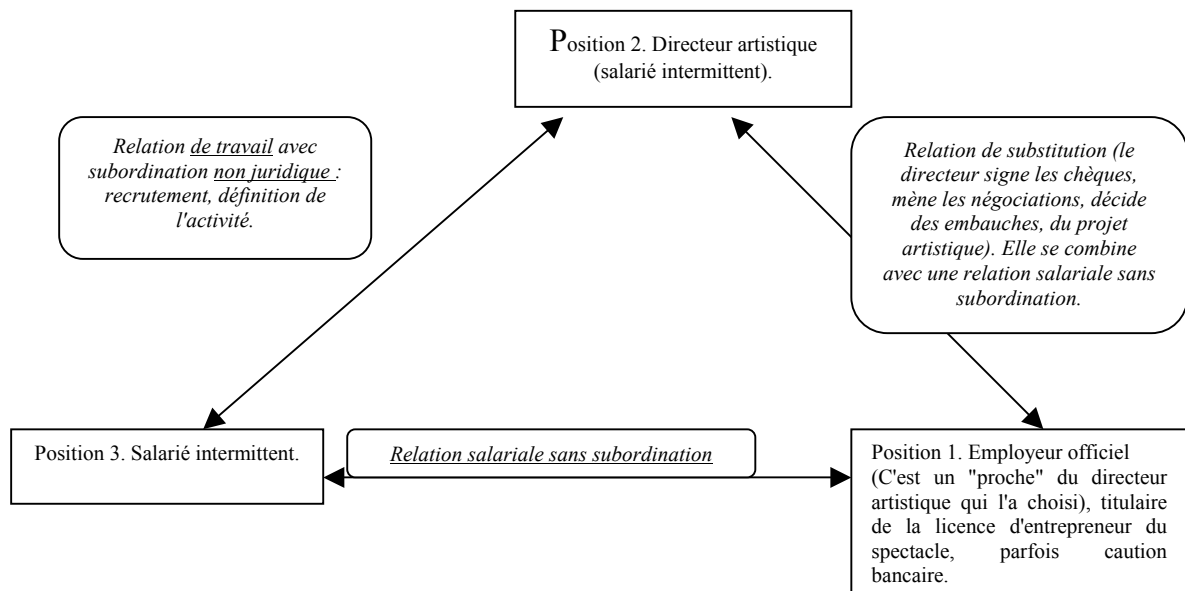
⁴⁶³ On retrouve la même configuration dans les centres chorégraphiques.

des artistes et techniciens inscrits dans la position 3. Le directeur artistique (metteur en scène, chorégraphe) n'est pas juridiquement l'employeur ; c'est une des conditions pour qu'il puisse être lui-même être reconnu comme salarié et bénéficiaire de l'intermittence.

La relation salariale juridique (et formelle) est établie avec l'employeur (président de l'association), choisi par le metteur en scène. Ce président est inexistant sur le plateau et nombreux sont les salariés à ne l'avoir jamais rencontré physiquement, y compris pour l'embauche, la signature du contrat. C'est le directeur artistique qui, compte tenu de son autorité, se substitue à l'employeur et assume l'essentiel des responsabilités sans toujours endosser la totalité des risques ; intermittent (donc salarié), il n'est pas titulaire de la licence de spectacle⁴⁶⁴ et il n'est pas forcément caution bancaire de l'association support de sa compagnie. Il peut donc être artistiquement responsable, engager des budgets sans en être juridiquement ou financièrement responsable même si le poids des liens amicaux avec le président, la prégnance des contrôles, une certaine éthique personnelle, conduisent à une attitude rigoureuse.

"Elle [la présidente de l'association support] est totalement responsable. Donc on est hyper réglo car on a pas envie de retrouver notre présidente en prison (rire). On fait très attention de toujours payer les gens, jamais de travail au noir. De toute façon on est subventionné, donc hyper contrôlé. Donc on ne déconne pas là-dessus" (Céleste. Chorégraphe. Coordination de Rouen. Rouen. 15-06-2005)

Figure 1. La relation triangulaire dans les compagnies indépendantes



⁴⁶⁴ En Aquitaine, en 1996, la confrontation de la liste des compagnies subventionnées par la DRAC et celle des licences attribuées (ces deux listes sont fournies par deux services différents de la DRAC) montre que, sur quarante entreprises concernées, dix-huit ont la licence. Sur ces dix-huit, cinq seulement sont attribuées au membre de la compagnie qui est le metteur en scène attitré. Dans l'enquête sur le spectacle vivant, les auteurs indiquent que dans plus d'un tiers des compagnies ou groupes enquêtés, ce n'est pas le directeur salarié qui a la licence.

Il y a quelques années, la position centrale du directeur artistique apparaissait plus clairement : la compagnie portait son nom ; le siège social était à la même adresse que son lieu de résidence. Face aux contrôles de l'URSSAF et de la DILTI, qui vérifient l'existence d'une véritable relation salariale, cette position centrale est simplement plus masquée et les artistes concernés sont incités à être plus prudents. Au cours d'une réunion du Comité de comité de liaison des professionnels du spectacle en lutte (qui réunit, outre la coordination lyonnaise et le SFA, diverses organisations professionnelles), le responsable du SFA rappelle que le lien de subordination est remis en cause si trois critères sont réunis : la compagnie porte le même nom que l'allocataire ; le siège social est à l'adresse du salarié ; le salarié a son emploi principal dans cette structure⁴⁶⁵.

Dans une telle configuration, la même personne peut occuper, dans des compagnies différentes, relevant d'une même mouvance, les diverses positions⁴⁶⁶. Il n'est pas rare de rencontrer des artistes, directeur artistique d'une compagnie considérée comme "leur" compagnie, mais simples salariés dans une autre compagnie à l'occasion d'une autre production. Il existe enfin des situations (plus rares) où cette même personne est en position de président pour une troisième compagnie.

Cette triangulation des relations d'emploi et de travail est à la base de la constitution de la figure du comédien - metteur en scène qui constitue la forme centrale de multiactivité (Menger, 1997a, 184 et suiv.) ou de la figure hybride du salarié – employeur, valorisée par la CIP-IdF dans son enquête. Pour les comédiens, devenir directeur artistique/metteur en scène, en fondant leur compagnie, est la condition nécessaire à l'affirmation de leur autonomie artistique. Corrélativement, c'est aussi une manière de créer leur emploi et de tenter d'accéder directement aux ressources publiques comme aux structures de diffusion. C'est pourquoi de nombreux artistes partagent les mêmes préoccupations que celles des directeurs artistiques et des employeurs et, paradoxe régulièrement désigné, défendent en tant que salariés un système qui est le rêve de tout employeur.

⁴⁶⁵ 25 octobre 2004 – Subsistances de Lyon. Quelques semaines plus tard, la coordination lyonnaise signale que "les salariés éponymes de leur compagnie voient leur droit au chômage contesté par l'Unedic, [L'ASSEDIC de la région lyonnaise refuse désormais d'ouvrir des droits aux salariés dont le patronyme apparaît dans l'intitulé de leur compagnie. Est dit «éponyme» celui qui donne son nom à quelque chose]" (Tract de la coordination lyonnaise, de l'union régionale de la FNSAC, du SAMUP Rhône-Alpes et du Synavi Rhône-Alpes, novembre 2004).

⁴⁶⁶ On ne saurait considérer cet entrecroisement des positions de salarié et de petit entrepreneur comme étant récente et spécifique aux champs artistiques contemporains. Dans son étude sur les ouvriers ruraux, Weber isole le cas d'un groupe particulier, celui des Instleute qui étaient à la fois ouvriers, petits entrepreneurs et servants (Müller, 2003, 268).

La confusion et la superposition des positions sont d'autant plus fréquentes et complexes à démêler qu'il existe de fortes proximités entre le directeur artistique et "ses" salariés qui reposent sur des connivences politiques, esthétiques, affectives et sexuelles. Les couples (hétérosexuels ou homosexuels) constituent souvent les noyaux des compagnies indépendantes avec une répartition sexuelle des tâches assez classiques : les hommes assumant les tâches artistiques et les femmes les fonctions administratives⁴⁶⁷.

La triangulation des relations implique une incertitude statutaire pour un grand nombre d'employeurs soumis à des injonctions et des contraintes relativement contradictoires.

D'une part, il existe une irresponsabilité économique. Certains cas célèbres de metteurs en scène – directeurs d'institution montrent que l'absence de maîtrise des budgets (i.e. la création de déficits dans les institutions qu'ils dirigent) n'interdit pas une carrière réussie et ascendante. En ce sens, les employeurs ne sont pas des producteurs au sens que l'on peut donner à ce terme dans une économie marchande, y compris dans les industries culturelles, voire dans le théâtre privé. Mais, ils sont soumis à une diversité de contrôles et d'injonctions politiques et gestionnaires émanant des collectivités publiques.

D'autre part, à différents indicateurs tels que l'activité de recrutement, les responsabilités administratives, certains directeurs artistiques se considèrent (même en hésitant) - ou acceptent de se considérer - comme des chefs d'entreprise voire, pour certains, comme des patrons ne serait-ce qu'en soulignant les éléments de stabilité qu'introduit cette position. Elle permet de mieux anticiper l'activité, de maîtriser la gestion prévisionnelle des revenus.

"Oui c'est un peu compliqué parce que, effectivement, il y a, je le reconnais une certaine souplesse du fait que j'ai moins d'angoisses que quelqu'un qui serait intermittent sans compagnie, parce que effectivement je sais que il y a quelque chose qui est là et que si je gère correctement cette entreprise, cette association, les cachets pourront être assurés. Ca, c'est une chose c'est une tranquillité, mais en même temps, c'est vrai que, voilà, je suis à la fois salarié, à la fois employeur et c'est là où ça complique encore la chose qui fait que ça, c'est vraiment l'aspect de la question qui est difficile à vivre. En tant que metteur en scène on constitue une équipe et effectivement là on a des rapports d'employeur. Donc ça se négocie, ça discute, ça arrange, ça arrange pas et ça cette position là elle est très désagréable à vivre. (...)

SP. Vous pensez que vous êtes plus un chef d'entreprise ou plus un salarié ?

Je pense que je suis plus un chef d'entreprise, ce qui pose énormément de problèmes. C'est vrai, il y a un système qui est complètement illogique là dedans !

SP. Pourquoi est-ce que vous le vivez plus comme un chef d'entreprise ?

Parce que réellement j'ai une petite entreprise qui, dirons nous, à faire exister. J'ai la responsabilité de tout ce qui est comptabilité, même s'il y a un trésorier. Mais je veux dire, c'est quand même moi qui suit moi et la personne avec qui on travaille je veux dire on est deux, mais c'est nous qui avons à charge cet aspect là de la question. Donc effectivement il y a une responsabilité morale réelle qui fait que tant qu'il y a les fameuses liasses de document à remplir pour les impôts chaque année, voilà c'est quinze jours, trois semaines de travail à deux personnes pour comprendre déjà un petit peu la comptabilité qu'ils nous réclament, et arriver à rendre le document qui leur convienne." (Jehan. Metteur en scène. Saint-Étienne. 23-10-2003).

⁴⁶⁷ Cette place centrale des couples peut être appréhendée par l'observation ethnographique complétée par le dépouillement des DADS qui fournissent un indicateur pertinent de la déclaration inégale des heures déclarées et donc des personnes privilégiées.

3. Le non respect des normes salariales

Ce flou structurel quant à la position statutaire, combiné avec l'économie du projet, la logique de la reconnaissance artistique qui postule que chaque artiste (comédien, danseur) est potentiellement un créateur (i.e. un metteur en scène) reportent sur les salariés les coûts de leur employabilité et de la recherche d'emploi et accentuent l'inscription des artistes dans un "salarial paradoxal de travailleurs indépendants entrepreneurs et gestionnaires de leur carrière" (Menger, 1997a, 134). Dans cette configuration, où s'élargit la "zone grise entre indépendance et salariat" (Supiot, 2000, 142), nombreux sont les artistes et techniciens à manifester une distance croissante à l'égard des règles collectives du salariat.

Le jeu avec la règle du régime, précédemment évoqué, n'est possible que parce que, dans la relation triangulaire (employeur – directeur artistique – salarié) les 3 acteurs y trouvent leur intérêt. Pour le salarié, c'est une condition à son maintien dans le marché du travail. Pour l'employeur/président de l'association (qui peut s'être porté caution bancaire de cette dernière), et pour le cas où il participe à la gestion de la compagnie, ce jeu assure la viabilité de la structure par l'externalisation des coûts salariaux vers l'assurance-chômage. Le directeur artistique y voit le double avantage du salarié (maintien dans le marché) et de l'employeur (la viabilité de son association et de son projet artistique).

Mais la distance à l'égard du salariat ne concerne pas seulement l'intermittence. On en retrouve d'autres manifestations dans l'importance du travail gratuit et la fixation du salaire. Dans les institutions, les conditions de travail et de rémunération sont encadrées par les règles conventionnelles qui y sont appliqués. Dans les compagnies indépendantes, l'ignorance (au double sens du terme) des règles est assez générale. Soit les artistes et techniciens ignorent le contenu de la convention collective de leur secteur - voire ignorent le principe même d'une convention collective -, soit, tout en en connaissant l'existence et le contenu (dans ses grandes règles), ne l'appliquent pas ou ne revendiquent pas son application⁴⁶⁸.

La détermination du salaire est d'abord le résultat des relations individualisées et interpersonnelles (on se rapproche ici des formes les plus actuelles de la formation des salaires) au cours desquelles chacun des deux acteurs (le directeur artistique et le comédien ou technicien) s'efforce de tenir compte de diverses contraintes, dont celles du partenaire de l'accord telles que : la possibilité de définir économiquement un projet viable ; le niveau atteint (au moment des négociations) par le nombre (et le montant) des cachets déclarés, ce

⁴⁶⁸ Dans le questionnaire de 2008, plus de 60 % des répondants, pourtant engagés dans la mobilisation, ne peuvent citer, même approximativement, le nom de la convention collective de leur secteur.

qui induit des anticipations, plus ou moins rationnelles, concernant les futures prestations chômage ; l'intérêt du maintien de bonnes relations avec le co-contractant et sa mouvance.

"Voilà, la convention, on sait qu'un régisseur gagne dix-huit mille francs⁴⁶⁹ par mois brut par exemple ou plus ou moins, bon donc... Mais, quand on travaille dans des petites compagnies, les projets, bon le metteur en scène ou le directeur de la compagnie a, d'un côté, les subventions qu'il a obtenues de la ville de Paris, du conseil général, de... J'en sais rien. Et puis de l'autre côté, il a "x" comédiens. Donc il fait son budget et il propose des salaires qui peuvent varier entre huit mille francs par mois et quinze mille francs par mois, c'est à peu près cette fourchette, ou plus. Et donc pour l'opéra là, quand le metteur en scène m'a contacté il m'a dit : « Voilà, je veux travailler avec vous, mais je ne suis pas sûr que je puisse vous payer comme à La Villette... » et caetera. Bon, il m'a vendu son projet, cette tournée et caetera et j'ai dit : « Ok, dès l'instant où vous me payez comme l'ensemble de la compagnie, au même titre que les comédiens, j'accepte » Donc, ce qui m'a fait accepter, c'est pas le salaire mais c'est le projet et bon... voilà... Euh, je n'ai même pas fait attention, je veux dire ça devait être, c'était pas catastrophique mais c'était pas." (Bernard. Cadre technique. Avignon *In*. 24-07-2004)

L'importance du travail gratuit au bénéfice du projet ou de la compagnie obéit aux mêmes contraintes.

La viabilité du projet et/ou de la structure portant le projet constitue la contrainte essentielle qui est prise en considération aussi bien par les artistes et techniciens – d'autant plus qu'ils sont proches du porteur de projet et qu'ils seront, à leur tour, porteur d'un autre projet pour lequel ils pourront éventuellement faire appel à certains des participants de ce premier projet – que par le directeur artistique qui, d'une part, ne "compte pas" son temps et, d'autre part, peut être amené à déterminer son niveau de salaire une fois que l'ensemble des autres dépenses a été affecté. Certains d'entre eux opèrent de véritables transferts. Ils financent leur compagnie soit directement (en la subventionnant avec leur argent disponible, ou en faisant un emprunt) soit indirectement. Ils paient, avec leurs fonds privés, une partie de son fonctionnement quotidien : téléphone, timbre. Le local technique peut être installé dans le logement occupé ou dans ses annexes éventuelles.

"- Dans notre structure, on a vu les choses évoluer ces dernières années du fait de l'intermittence et du fait du marché du travail en général. Maintenant on réalise qu'on calcule les rémunérations des musiciens, des techniciens et des artistes par rapport à un coût global, par rapport à ce qu'on peut les payer et non par rapport à ce que, eux, ils désirent être payés . (...) On dit, non pas ce qu'on souhaite être payé, mais combien est-ce qu'on peut être payé pour arriver à faire tourner la structure. Une fois qu'on a mis dans la balance tout ce qu'il y avait comme charges, on peut dégager, fixer, négocier les rémunérations. Il y a deux choses différentes : pour les gens extérieurs, on dit: on peut vous payer tant, est-ce que vous êtes d'accord ? Mais pour nous qui avons une responsabilité dans l'organisation et les orientations de la structure, on fixe les rémunérations en fonction d'un coût de charges et après seulement, on dit: est-ce que ça va, pour pouvoir vivre un minimum ?" (Compte rendu des États Généreux, multigraphié, non paginé)

Disposant d'une faible reconnaissance artistique, enserrés dans une série de contraintes économiques et politiques, les comédiens de compagnie indépendante (en tant que figure générique) manifestent donc une distance importante à l'égard tant de la définition centrale et canonique du métier, tels que l'incarnent certains artistes reconnus, que des règles générales

⁴⁶⁹ Ce professionnel, très intégré, continue de raisonner en francs.

du salariat. A ce double titre, ils se heurtent aux responsables de la FNSAC qui tendent à défendre un monde de professionnels.

II. DEFENDRE UN MONDE DE PROFESSIONNELS

Il existe une tension, constitutive de nombreux emplois, entre la vocation et la professionnalisation (Schnapper, 2003). Dans les professions du "travail sur autrui" (instituteurs, infirmières, éducateurs), la vocation s'est longtemps opposée à la professionnalisation, "perçue comme l'étouffement de la vocation sous le poids du salariat et de la trivialité des intérêts professionnels" (Dubet, 2002, 32). Les champs artistiques sont probablement un des espaces où cette tension est la plus forte. Elle fonde la critique artiste des processus de rationalisation (Chiapello, 1998) et est d'autant plus récurrente et légitime qu'elle s'appuie sur de grands ancêtres et des mythes fondateurs comme Molière, Copeau (Proust, 2006a) qui font de l'activité artistique une "expérience potentiellement sacrificielle, en vertu de quoi l'artiste est grand non seulement par la qualité de ses oeuvres mais par l'intensité de ses souffrances, conformément à la figure du saint" (Heinich, 2005, 91). C'est le cas de Molière, mort sur scène, de Vilar qu'un auteur de théâtre qualifie de "Christ chaque jour crucifié" (Haïm, 1995, 138). Une telle tension explique le caractère fondateur de la critique de la professionnalisation, d'autant plus légitime qu'elle est le fait de grands artistes qui amalgament professionnalisation, institutionnalisation, bureaucratie et syndicalisme⁴⁷⁰.

La radicalité de la critique et de l'opposition a au moins le mérite de souligner que la volonté de la FNSAC de défendre et d'étendre les règles collectives du salariat se heurte à une série de croyances fondatrices qui accentuent les difficultés de cette organisation. D'une part, les positions de la FNSAC découlent de son appartenance confédérale et des exigences minimales de cohérence politique et idéologique. La fédération est d'autant plus tenue à s'inscrire dans les orientations confédérales que, dans le conflit relatif à l'intermittence, elle s'appuie sur la direction de la CGT qui la soutient publiquement, parfois intègre un des membres de sa direction dans la délégation participant aux négociations concernant le régime de l'assurance chômage. D'autre part, la fédération rassemble des syndicats relevant de métiers très disparates, parfois très éloignés de l'univers des petites compagnies, et ne relevant pas des

⁴⁷⁰ "Mais je ne veux pas aller dans une institution, je ne *peux* pas y travailler. (...) Ce n'est pas parce que ce sont des institutions qu'il faut forcément subir, encourager, accepter les pires conservatismes, les corporatismes les plus rétrogrades, les syndicalismes les plus destructeurs ! Je sais que si j'acceptais de diriger une institution, au bout d'une semaine il y aurait une grève générale ou j'aurais posé une bombe ! Je ne peux pas accepter que des artistes prétendent avoir les mêmes règles que des mineurs de fond, que des musiciens exigent de s'arrêter toutes les vingt-cinq minutes !" (Mnouchkine, 1995, 126).

champs de production artistique. C'est le cas de l'USPAOC, union des syndicats de l'animation socioculturelle, du sport, du développement social. D'autres relèvent des champs de production et de diffusion artistique en organisant des groupes au sein desquels prédominent les formes classiques du salariat - c'est le cas des syndicats spécifiques d'établissements (syndicat du personnel de la cité des sciences et de l'industrie ; syndicat de RFI) -, cette prévalence pouvant être accentuée par la sociologie des adhérents. En présentant les travaux du dernier congrès du SYNPTAC de novembre 2009, et les propriétés des adhérents du syndicat, le site de l'organisation note que le SYNPTAC "est composé de 70 % de permanents, 66 % des adhérents proviennent de la filière technique. Enfin, 80 % de nos adhérents ont un lien avec les grands réseaux (EPIC, CDN, Scènes Nationales, Scènes Conventionnées)"⁴⁷¹.

Enfin, les positions de la FNSAC sont conditionnées par les propriétés de ses cadres (et notamment leur carrière professionnelle et militante) qui peuvent expliquer qu'ils ont été sélectionnés par cette dernière qui, en retour, a pu accentuer une série de dispositions préexistants. Il est assez remarquable de constater que, depuis plusieurs décennies, à une exception près, le principal responsable fédéral de la FNSAC est issu des métiers techniques. Outre l'appartenance déjà précisée de certains cadres et militants à des organisations pour lesquelles priment les références à l'affrontement de classe, la carrière de certains militants est marquée par des luttes visant à imposer des règles collectives dans des univers spécifiques qu'ils ont été conduits à transposer dans les champs artistiques (Document 17, p. 309).

Il ne faut pas non plus exagérer la cohérence et l'unité des positions de la FNSAC. Les difficultés internes de cette dernière reposent, en premier lieu, sur l'hétérogénéité de son champ de syndicalisation et de ses syndicats (Document 18, p. 310) débouchant parfois sur les conflits concernant les champs de syndicalisation. Au cours du 46^{ème} congrès de la CGT, une déléguée d'un syndicat de la FNSAC rend compte des tensions et désaccords qui existent entre la FERC et la FNSAC dont les champs de syndicalisation se recoupent en partie⁴⁷². Il existe, en second lieu, des désaccords entre syndicats, notamment entre les syndicats d'artistes à ceux des techniciens. Ces derniers sont réticents, voire opposés, aux logiques égalitaires et s'opposent à la définition d'un plafond de revenu pour l'obtention de prestations chômage.

⁴⁷¹ <http://www.synptac-cgt.com/pages/publi.htm>, consulté le 26 juillet 2010.

⁴⁷² *Compte rendu in extenso des débats*, 46^e congrès de la CGT, 31 janvier – 5 février 1999, p. 156.

Document 17. Biographie de Aimé (responsable national SFA)

Aimé a une biographie qu'il a le plus grand mal à reconstituer dans ses phases et enchaînements. Il est né en 1950, et est issu d'un milieu de "couches moyennes" (le père est ingénieur informaticien et la mère reste au foyer) très peu politisé ("le côté le plus engagé que mon père a pu avoir c'est de lire le Canard Enchaîné"). Il ne fait pas de bonnes études et suit une filière technique (brevet supérieur d'enseignement commercial). Il ne passe pas le bac (il fait référence à la situation agitée de 1968 mais il n'est pas politisé. Il n'appartient à aucune organisation et ne participe pas vraiment aux événements sauf une ou deux manifestations) et se met à travailler. Il a diverses activités dans les secteurs éducatifs (il a été pion dans un collège privé catholique, maître auxiliaire) et socio-éducatifs (il occupe divers emplois dans les secteurs de l'animation). Il suit ensuite des cours dans un IUT carrières sociales. Il travaille donc dans différents segments de l'animation : dans un service de la DDJS et dans diverses associations et notamment une importante association travaillant dans divers grands ensemble de plusieurs communes de la région parisienne. Il prend ensuite des postes de direction de centres et, en même temps, assume des responsabilités syndicales. A l'époque, la CFDT est largement majoritaire dans le secteur mais il est en désaccord avec ses orientations (trop proche d'un syndicalisme de cadre et ne prenant pas en compte la situation de l'ensemble des salariés). Il fonde le syndicat CGT du secteur et occupe diverses responsabilités (délégué du personnel, délégué syndical, membre du comité d'entreprise). Rapidement, la CGT devient le premier syndicat et il est élu à la direction nationale du Syndicat National du personnel de l'animation et des organismes culturels (SNPAOC) qui relève de la FNSAC et non du secteur santé comme à la CFDT⁴⁷³. C'est une époque où il travaille 60-70 h par semaine et milite le reste du temps, souvent la nuit en sacrifiant sa vie de famille et sa santé⁴⁷⁴.

Le syndicat est voulu comme le syndicat de l'ensemble des personnels et il se bat pour la professionnalisation du secteur, ce qui veut dire le développement de luttes pour la mise en place de conventions collectives en rupture avec l'amateurisme ou le militantisme associatif.

Il devient ensuite permanent du SNPAOC et membre de la direction fédérale de la FNSAC. Au début des années 2000, il devient permanent et dirigeant du SFA à la demande même du SFA (alors qu'il n'est pas artiste). Il devait quitter la direction du syndicat à 60 ans (en ayant tous ses trimestres) mais un an ½ plus tôt il a un accident de santé et la Sécu le met en préretraite.

Il existe, en troisième lieu, des tensions internes aux différents syndicats qui tiennent parfois à une hétérogénéité organisationnelle liée à leur histoire. Le SNAM est une "union nationale des syndicats d'artistes musiciens". Cela se traduit par une série de coupures, dont la principale distingue les permanents (organisés par syndicats de grands établissements) et les intermittents organisés sur des bases territoriales. Dans la région lyonnaise, on peut ainsi distinguer le syndicat des musiciens intermittents de la région Rhône-Alpes, les 5 syndicats

⁴⁷³ Cette particularité implique probablement une autre perception de l'activité valorisant l'action culturelle, les politiques de démocratisation culturelle et favorise la suite de sa carrière militante.

⁴⁷⁴ "Pour vous dire, les textes au congrès, les réunions de la direction nationale, c'était le soir, voire la nuit, quand chacun, parce que les copains, c'étaient aussi des directeurs d'équipements, les autres copains de la direction du syndicat. Donc ça veut dire qu'on se retrouvait, il était minuit, 1 heure du matin quand on sortait de nos boutiques. (...) Ah ! j'étais, j'étais marié. Donc bien évidemment tout ça, ça explose. Donc j'ai deux enfants. Donc il est hors de question que je ne vois pas mes enfants, donc je multiplie les efforts. Donc je mène une vie complètement infernale. Donc tellement infernale que je craque." (Aimé)

des différents orchestres de la région (Orchestre National de Lyon, Orchestre de l'Opéra National de Lyon ; etc.) et les syndicats de musiciens enseignants. Un mouvement de concentration est engagé par la direction nationale mais il reste incomplet et ne paraît pas pouvoir surmonter le clivage entre les permanents et les non permanents. Les syndicats sont aussi traversés par des tensions internes entre les militants que tout conduit à défendre les principes de la société salariale et ceux plus attentifs aux transformations des conditions de l'activité artistiques dans l'espace de la production indépendante.

Document 18. Syndicats et fédérations de la FNSAC

SFA : Syndicat français des artistes interprètes (comédiens, danseurs, chanteurs) ; SNAM : union des syndicats des artistes musiciens ; SNAP : Syndicat national des artistes plasticiens ; SNAC : Syndicat national des auteurs compositeurs, ces deux derniers syndicats, peu importants numériquement et politiquement regroupent des non salariés.

SYNPTAC : Syndicat national des professionnels du théâtre et des activités culturelles (techniciens et personnels administratifs pour le spectacle (privé et public) et les activités culturelles ; SNTR : Syndicat national des techniciens et réalisateur ; SFR : Syndicat français des réalisateurs ; SGTIF : Syndicat général des travailleurs de l'industrie du film (ouvriers de la production cinématographique et audiovisuelle et personnels techniques et administratifs des laboratoires cinématographiques) ; USPAOC : Union de syndicats de personnes de l'animation et des organismes sociaux, sportifs et culturels "pour les champs professionnels de l'Animation, des Acteurs du lien Social et du Sport."⁴⁷⁵ ; SNEC : Syndicat national de l'exploitation cinématographique (personnels techniques, administratifs et d'accueil des salles de cinéma)

Syndicat des personnels de la Cité des sciences et de l'industrie ; SNRT : syndicat national de radiodiffusion et télévision qui rassemble (en dehors des artistes et des journalistes) les personnels des entreprises (privées et publiques) de télévision, leurs filiales et les entreprises connexes.

La définition de la politique de la FNSAC doit donc être comprise comme le résultat de tensions internes multiformes et d'une série de compromis qui résultent de la prise en compte des orientations politiques confédérales et nationales, constituant un cadre commun minimum pour l'ensemble de ses organisations, du poids des dispositions de ses cadres liées à leurs carrières professionnelles et militantes et des exigences liées aux différents champs de syndicalisation et des groupes professionnels visés. Ainsi, la définition du métier d'artiste et le refus concomitant de la FNSAC de considérer l'animation comme une de ses composantes centrales relève d'une position de principe, inscrite dans l'histoire des métiers artistiques et des différents syndicats, mais s'explique aussi par la volonté de ne pas provoquer de tensions entre

⁴⁷⁵ Présentation sur le site de la FNSAC.

les artistes et les animateurs⁴⁷⁶ et de ne pas remettre en cause les différents champs de syndicalisation.

Ces tensions internes et compromis ne constituent pas l'objet de la recherche même s'ils constituent un facteur explicatif aux prises de positions des directions syndicales. La recherche privilégie, dans le cadre de cette publication, les orientations officielles, exprimées dans les différents textes et/ou par les cadres et militants de l'organisation portés, par un réflexe classique, à privilégier les positions officielles et à taire les divergences internes. Deux dimensions retiennent l'attention : la défense du rapport salarial (A) et la promotion d'une politique de plein emploi (B).

A. Le rapport salarial et ses règles

La FNSAC salariale souligne le caractère central du conflit salarial (1) et la nécessité de faire respecter les règles collectives (2).

1. La primauté du rapport salarial et du conflit

Pour la CGT, l'organisation de la production est structurée par le rapport salarial et le lien de subordination. Dans ce cadre, "(le) conflit d'intérêt entre salariés et employeurs est irréductible. Il est un des éléments permanents de la structuration de notre société. Loin d'interdire la cohésion sociale, il peut, sous certaines conditions, contribuer à en affermir de façon décisive les bases"⁴⁷⁷. La primauté de ce conflit conduit la FNSAC, dans les années 1970, à refuser la syndicalisation, au sein d'un syndicat de cadres, des directeurs des établissements de la décentralisation théâtrale et de l'action culturelle alors renvoyés à leur position d'employeur.

"(..) Il y a une chose assez savoureuse d'ailleurs, c'est que notre camarade Murian, qui nous a quitté l'année dernière et moi, qui était, lui, le représentant des techniciens, des machinistes électriciens etc.... et moi.. Nous avons été obligés d'intervenir **vigoureusement** avec, auprès... C'était à l'ATAC, d'ailleurs à l'époque, pas la même que celle d'aujourd'hui ; mais donc, l'Association des Techniciens de l'Activité Culturelle, je crois que c'était ça l'ATAC. Donc, c'était Rue du Renard et nous avons été convoqués, invités... invités très fraternellement par les directeurs dont le président était à l'époque Pierre Debauche et qui nous ont dit : « voilà ce qu'on veut. Il faut que vous nous aidiez. Nous, on ne veut pas être des patrons. On veut être des cadres de direction. Donc, on veut être à la CGT ». Y avait 2 syndicats, y avait un syndicat des non cadres et le syndicat des cadres à l'époque. Depuis ils ont fusionné. A ce moment là, y avait donc 2 organisations syndicales et ils prétendaient tous, ne voulant pas être employeurs, devenir simplement une section cadre au sein de la CGT. Il a fallu qu'on se batte, mais **vigoureusement**. On a gagné d'ailleurs, on les a convaincus. C'est quand même un peu facile : « moi je ne suis pas responsable. Je suis une cheville ouvrière au sein de la structure » et alors qui est le patron ? Il a fallu reprendre à la

⁴⁷⁶ Intervention de Marc Slyper - secrétaire général du SNAM – au cours d'une rencontre organisée par la CIP-IdF et le Synavi. Avignon, Cour Saint-Charles, 12 juillet 2006.

⁴⁷⁷ Bernard Thibault, "Question sur l'avenir du syndicalisme", *Mouvements*, 43, 2006/1, cité par F Piotet, 2010, p. 314. On remarquera que, dans cette conception conflictuelle des rapports sociaux, la référence au conflit de classe a disparu au profit d'un conflit d'intérêts. Pour les nuances dans les usages des références à la classe et aux masses et à leurs enjeux politiques, voir Tournier, 1994.

base, ce qu'était le salariat etc. etc. On y est arrivé, et donc ils ont constitué à ce moment là le Syndéac." (Albert. Comédien. Ancien responsable national du SFA. 11-08-2003).

Ces responsables fondent alors une association d'employeur (le SYNDEAC), se conformant ainsi au schéma que, par une forme de prophétie auto-réalisatrice, la FNSAC leur a "imposé", et avec laquelle les différents syndicats de cette dernière signent une série de conventions collectives.

Le rapport salarial conduit aussi la FNSAC à revendiquer que toutes les activités, et notamment les répétitions, soient déclarées et rémunérées. Un responsable du SFA reconnaît qu'une telle revendication provoque des réactions car si elle est appliquée, à masse salariale égale, cela ne peut que provoquer une baisse du salaire journalier et donc des prestations chômage ultérieures. Mais, il y voit un intérêt pédagogique, en obligeant les professionnels à se comporter comme des salariés en s'intéressant au montant de leur salaire et non de leur indemnisation, et en engageant une série de revendications salariales face à leur employeur.

Inscrire les professionnels dans un rapport salarial conflictuel conduit la FNSAC à réaffirmer la primauté du salaire. Les artistes et les techniciens, comme l'indique un des principaux slogans du syndicat, doivent "vivre de leur métier"⁴⁷⁸ et non de l'assurance chômage. La FNSAC critique alors explicitement les employeurs et les collectivités publiques⁴⁷⁹ mais aussi plus implicitement, et plus dangereusement en s'en isolant, de nombreux professionnels qui à des degrés divers, selon une expression régulièrement rencontrée, sont conduits à "vivre des ASSEDIC". En insistant sur la nécessité d'intégrer dans les coûts de production l'ensemble des phases de répétition, elle se heurte aux stratégies des employeurs et porteurs de projets, qui n'intègrent dans ces coûts que les phases d'exploitation, et aux intermittents qui participent à ces stratégies.

Dans sa dénonciation des situations d'exploitation comme dans l'affirmation de la nécessité d'engager des conflits, la FNSAC a tendance à privilégier les entreprises des secteurs marchands de l'audiovisuel (télévisions, producteurs de cinéma) et du spectacle (Euro Disneyland), qui ont toutes les caractéristiques de la grande entreprise capitaliste à la recherche permanente de la rentabilité et des gains de productivité⁴⁸⁰. La FNSAC et ses

⁴⁷⁸ La page d'accueil du site du SFA proclame : "Nous voulons vivre de nos métiers", <http://www.sfa-cgt.fr/accueil>, consulté le 28 juillet 2010.

⁴⁷⁹ "Nous n'avons pas de volonté de réduction d'intermittents, mais il est inadmissible que les employeurs et le ministère lui-même, à travers son budget, s'adosent à l'Unedic, pour financer le spectacle vivant" (Jean-François Pujol, cité in *La Lettre du spectacle*, 175, 5 janvier 2007).

⁴⁸⁰ "En effet, les cadences n'ayant cessé d'augmenter dans l'audiovisuel, où l'on travaille deux fois plus vite, il devient de plus en plus difficile d'accéder aux 507 heures annuelles ; on fabrique un 26 minutes en une journée au lieu de deux naguère. Nous perdons doublement : 1 jour payé au lieu de 2, et 12 heures au lieu de 24... Pour les employeurs, c'est tout bénéfice. Pour les caisses d'assurances sociales, c'est deux fois moins de rentrée." (Maurice Travail, "Assedic Annexe 10", *Plateaux*, 129, avril – mai – juin 1992).

syndicats ne limitent pas leur activité revendicative à ces entreprises. Quel que soit le secteur d'activité, La FNSAC mène l'activité habituelle de toute organisation syndicale qui négocie avec les directions d'entreprises les conditions de travail⁴⁸¹ et de rémunérations, la situation de l'emploi, etc. A ce titre, elle entre en conflit avec ces dernières, y compris quand ce sont de grandes institutions culturelles publiques (l'Opéra de Paris, la Comédie-Française, les centres dramatiques, etc.) au sein desquelles elle peut mobiliser de larges fractions de salariés permanents ou quasi-permanents.

Mais, avec les compagnies indépendantes, ce travail de mobilisation devient impossible en raison de la confusion des positions. Comme l'indique une responsable du SFA Lyon : "On n'est pas en face d'un patron, c'est tout mélangé"⁴⁸². C'est dans cet univers que les principes de jugement de la FNSAC se trouvent les plus inadaptés et que les militants de ses syndicats se trouvent les plus isolés, à plus forte raison quand ces derniers, s'appuient sur une expérience ouvrière, par leur origine et/ou une partie de leur biographie (Document 19, ci-dessous).

Document 19. Biographie de Céleste

Céleste est responsable du SFA Lyon de 1981 à 2003. Son père est un immigré italien et manœuvre et sa mère employée. Très jeune, elle perd ses parents et elle est recueillie et élevée par des familles ouvrières. Elle commence très tôt le théâtre amateur et politique, dès le début des années 1970 ; "on voulait faire la révolution". Elle a été membre du PCF et participe actuellement à différentes luttes. En revenant sur son histoire, elle est encore surprise d'être devenue comédienne : "Je ne sais pas comment je suis devenue comédienne. J'arrive pas à comprendre." Intermittente depuis la fin des années 1970, elle indique qu'il lui devient de plus en plus difficile d'accepter les contraintes du régime tout en en reconnaissant les avantages. Comme son syndicat, elle en souligne les dangers pour le salariat et subit le regard disqualifiant des professionnels reconnus et/ou intégrés. Participant à l'occupation de l'administration du festival d'Avignon, en 2002, elle a subi le regard des gens du "In" qui les "regardaient comme des pauvres malheureux" lui déniaient le statut de travailleur et de salarié qu'elle revendique par ailleurs.

2. Fixer les règles et les appliquer

Logiquement, après avoir contribué à fixer des règles, la FNSAC veille à leur application, ce qui donne lieu à des conflits avec de nombreuses entreprises et institutions.

Certaines de ces luttes portent sur l'application ou l'interprétation des règles. A la fin des années 1990, la FNSAC s'oppose au SYNDEAC sur l'application de la convention collective concernant l'emploi des artistes au sein des centres dramatiques. Le SFA reproche aux directions de ces derniers de ne pas employer suffisamment d'artistes dramatiques en ne respectant pas le contrat type de décentralisation, signé par les directeurs des CDN. En effet,

⁴⁸¹ Le rapport 2001 du SYNPTAC signale la mise en place d'un CHSCT au sein du festival d'Avignon.

⁴⁸² Elodie. Comédienne. Responsable régionale SFA. Lyon. 15-05-2003.

celui-ci prévoit (article 9) que le tiers de la masse salariale globale doit être affecté aux artistes-interprètes et que "cent mois de salaires au moins leur seront distribués chaque année, sauf disposition particulière contraire". Afin d'éviter les poursuites judiciaires, le TGI de Paris propose d'ouvrir une médiation entre les deux parties, ce qui conduit à la mise en place d'instances de négociation et à une médiation à partir de 2001. Un accord est signé entre le SFA et le SYNDEAC, le 24 avril 2003, en présence du ministre de la Culture. Cet accord "redéfinit les contours de ce que doit être leur budget artistique, propose un cadre aux relations entre les compagnies et l'institution et instaure l'obligation, pour un certain nombre de CDN, d'engager sous contrat à durée indéterminée des artistes interprètes participant pleinement au travail de création, rompant ainsi avec des pratiques en contradiction avec le code du travail"⁴⁸³.

Un tel conflit est congruent avec une appréciation conflictuelle des relations salariales au sein des entreprises artistiques et relève d'un "jeu social" qui ne rompt pas avec les attentes des différents partenaires du jeu. En revanche, la volonté de la FNSAC et de ses cadres de définir des règles collectives et de les faire appliquer⁴⁸⁴ les conduit à se heurter à de nombreux membres des compagnies indépendantes.

Ces désaccords peuvent être feutrés. En 2006, au cours d'une assemblée générale⁴⁸⁵, un militant de SUD rappelle les traits saillants du régime, la situation de nombreux intermittents exclus après la réforme de 2003 et transférés au RMI. Il dénonce l'accentuation des contrôles en indiquant : "il n'y aura pas d'arrangement possible". Un cadre de la FNSAC, proche de moi, grommelle : "c'est normal... c'est quoi cette volonté d'arrangement ?"

Ils sont parfois plus explicites. Au cours d'une assemblée générale organisée, en octobre 2008, par la coordination lyonnaise, le responsable régional du SFA présente l'état des négociations concernant la redéfinition de la convention collective du secteur du théâtre public ainsi que les revendications de son organisation. Il se heurte alors à plusieurs intermittents qui soulignent immédiatement le coût induit par les nouvelles règles pour les petites compagnies et donc la plus faible capacité d'emploi qui va en résulter. La critique la plus systématique provient d'ailleurs de directeurs artistiques (et se présentant comme tels) qui font référence aux productions qu'ils organisent. Malgré le caractère euphémisé de la discussion (la conjoncture difficile ainsi que le faible nombre de personnes présentes

⁴⁸³ Communiqué du SFA, avril 2004.

⁴⁸⁴ Dans un article consacré aux "fraudes aux cotisations sociales", Nelly Costecalde conclut ainsi : "Luttons contre tous ces « arrangements » qui conduisent à la déréglementation et à la détérioration de notre protection sociale." (*Plateaux*, n° 133, 2° trimestre 1993, p 11).

⁴⁸⁵ Avignon, Cour Saint-Charles, 15 juillet 2006.

n'incitant pas à accentuer les divisions), leur critique vise le principe même des garanties collectives. Une directrice artistique, prise par la logique de sa démonstration, en venant à remettre en cause la légitimité des différentes règles collectives, le responsable de la FNSAC rétorque alors qu'on ne va pas en « revenir aux relations de gré à gré ».

L'affirmation de la nécessité des règles conventionnelle et de leur respect conduit d'ailleurs la FNSAC à soutenir les politiques de lutte contre le travail illégal, mises en place après 2003. Mais, ce qui est pensé comme une politique devant viser prioritairement les grandes entreprises capitalistes développant le travail précaire, est aussi un dispositif qui touche les compagnies indépendantes, ce qui constitue un facteur supplémentaire de désaccord entre la FNSAC et les groupes mobilisés.

B. Une politique de plein emploi pour de vrais professionnels

En même temps qu'elle réaffirme la primauté de la relation salariale, y compris dans sa dimension conflictuelle, la FNSAC privilégie les groupes les plus professionnalisés et, à ce titre, soutient les logiques de professionnalisation qu'elles qu'en soient les incertitudes (1) et revendique la reconnaissance de la spécificité des métiers de technicien et d'artiste (2). Mais, la professionnalisation ne peut se développer que s'il existe des emplois stables et reconnus. C'est pourquoi la fédération se mobilise, dans le cadre de la production administrée, pour des politiques publiques de l'emploi artistique et culturel (3), nécessairement complétées par la gestion des flux et la définition de barrières (4).

1. Incertitudes professionnelles et logiques de professionnalisation

Dans les champs du spectacle, les notions de profession et de professionnel (en tant que substantif et/ou qualificatif) sont d'un usage à la fois fréquent, hétérogène et flou. En tant que substantif ("la profession"), ce terme désigne un acteur social qui "agit", "pense", se "mobilise"⁴⁸⁶ mais qui reste dans le flou, ne serait-ce que parce qu'il ne donne jamais lieu à des définitions précises. S'il arrive que des textes mentionnent "les artistes et les professionnels"⁴⁸⁷ définissant alors les professionnels comme les "non artistes" (en regroupant ainsi implicitement les techniciens, les administratifs, et d'autres groupes jamais nommés), le plus souvent, ce terme regroupe un ensemble d'acteurs, d'institutions et d'organisations qui contribuent à la production et à l'activité artistique et qui ignorent une série de coupures entre

⁴⁸⁶ "(...) mais l'Etat ne résoudra pas tout. Il faut que la profession, elle-même, se penche sur les questions de l'entrée dans la profession et de la sortie de la profession et du retour dans la profession. Je crois que ça c'est fondamental." (Roger. Metteur en scène. Directeur de CDN. Saint-Étienne. 22-03-2004).

⁴⁸⁷ Voir par exemple, René Solis, "La culture défend son territoire. Budget : le milieu redoute les coupes", *Libération*, 16 juillet 2010.

artistes et techniciens, entre catégories d'artistes, entre employeurs et salariés. Les appels à la mobilisation de "la profession" sont ainsi régulièrement signés par des organisations de salariés et d'employeurs qui objectivent ce que ces acteurs entendent par la profession et qui rassemble alors l'ensemble des groupes relevant de la production artistique administrée du spectacle, le principe constitutif et unificateur reposant sur le rapport à l'État et l'accès aux ressources publiques.

En tant que qualificatif ("un spectacle professionnel"), ce terme relève souvent d'un jugement esthétique ambivalent. Qualifier un spectacle ou un acteur de professionnel (un "spectacle très professionnel" ; "un grand professionnel" pour évoquer une personne) revient à lui reconnaître certaines qualités manifestant la maîtrise d'un métier, de compétences et de qualifications minimales (les comédiens savent leur texte, le décor est "tenu", etc.) mais sans que l'on puisse y trouver ce qui relève de l'art et de l'inspiration (un "grand professionnel" n'est pas "un grand artiste"). Cet usage recèle même des connotations ironiques ; l'expression de Jean-Luc Godard se moquant des "professionnels de la profession" est régulièrement utilisée par différents interlocuteurs.

Le qualificatif contribue aussi, de manière complémentaire au jugement esthétique, à définir le degré de reconnaissance des personnes et de leur organisation (institution artistique, compagnie indépendante) au regard d'une série d'indices jamais véritablement explicités mais se référant aux critères des collectivités publiques, et dans un rapport plus ou moins distant aux amateurs.

Parmi les personnes interrogées, certaines s'essaient à une classification "sauvage" et, décrivant leurs parcours, évoquent les compagnies "semi-professionnelles" avec lesquelles elles ont pu travailler. L'activité de ces compagnies est faible ; elles tournent peu et les subventions sont faibles, voire inexistantes. Elles disposent donc de budgets réduits Certains de leurs membres sont de "vrais" amateurs qui veulent le rester ; ils ont une activité professionnelle principale qu'ils ne souhaitent nullement abandonner, alors que d'autres s'inscrivent dans une dynamique autre tout en étant peu (ou pas du tout) rémunérés. Ces "professionnels" ont donc de faibles revenus et ne sont pas insérés dans des réseaux diffusant les spectacles auxquels ils participent.

"(...) Avec du recul comme un amateur mais un « amateur plus », on va dire. A l'époque, on essayait d'être vraiment entre les deux.

SP – qu'est-ce que c'est qu'un amateur plus ?

(rire) c'est-à-dire.... Par rapport à nos idées.. On voulait être au milieu et là je dirai qu'on était au quart.

SP - mais c'est quoi le milieu entre amateur et professionnel ?

Parce que professionnel, nous n'étions pas payés par rapport à ça. Déjà c'est une bonne raison, mais c'était plutôt dans la forme. C'est-à-dire essayer d'être le plus près possible de quelque chose qui aurait pu

éventuellement se vendre. On l'aurait jamais fait. Mais au moins d'avoir cette prétention à une sorte d'esthétisme de fond et de forme pour, pour de réflexion, de travail dessus. Ce n'était pas dans le sens amateur, le sens péjoratif, par dessus la jambe, dans le sens où c'était fait à la va vite. On a fait un travail sur table. On a essayé de s'immerger dans un travail, de mettre en application ce qu'on apprenait à la fac. (Mathieu. Comédien. Bordeaux. 10-01-2007)

Mais, si les critères objectifs de professionnalité manquent, ils sont alors compensés par des valeurs morales manifestant un haut degré d'engagement, le professionnel se définissant alors par la réalisation de la vocation.

"Moi moralement, on est professionnel, à partir du moment où... ou de toute façon on investit là-dedans, on a décidé d'en faire vraiment un produit, d'en faire quelque chose. Moi je le suis depuis trois ans moralement quoi" (Esther. Comédienne. Bordeaux. 10-01-2007)

Ces compagnies "semi-professionnelles" n'ont aussi de sens que dans la mesure où elles s'inscrivent dans une carrière ascendante, dont elles constituent alors une étape à la fois nécessaire mais qui peut constituer un obstacle à la reconnaissance par les pairs et les instances critiques.

La catégorie de professionnel est donc d'abord une catégorie indigène mobilisée par un grand nombre d'acteurs, de groupes et d'institutions mais dont le contenu reste flou. On peut néanmoins retenir la dimension performative de cet usage qui vise à désigner et à instaurer des frontières (même floues) entre des activités et des groupes et que l'on retrouvent dans l'usage parallèle de la notion de professionnalisation.

En effet, les différents acteurs (artistes, techniciens mais aussi leurs compagnies de référence) sont soumis à une série multiforme d'« injonction au professionnalisme » (Boussard, Demazière, Milburn, 2010), que l'on peut caractériser comme un processus "travaillé par des interactions, des échanges, des conflits, des négociations, qui impliquent une multiplicité d'acteurs." (Demazière, 2009, 87) parmi lesquels, dans cette production artistique administrée, l'État joue un rôle central.

On peut discerner plusieurs dimensions dans la visée normative de l'Etat qui esquisse une figure idéale du professionnel de l'art et de son entreprise.

Il s'agit, en premier lieu, d'imposer la conformité des compagnies à l'ensemble des réglementations et de veiller à leur respect⁴⁸⁸. Les entreprises et structures doivent donc disposer de personnes formées à la gestion, ce qui explique la multiplication, depuis les années 1980, des formations à l'administration culturelle. En effet, les administrateurs constituent un des vecteurs de la rationalisation des entreprises. Un rapport public propose

⁴⁸⁸ "Les objectifs de performance définis pour la présentation budgétaire des crédits du programme *Création* devraient entraîner une évolution. Ainsi, l'objectif 2 a pour ambition de « donner des bases économiques et professionnelles solides à la création ». Les leviers en sont : l'équilibre financier des opérateurs, la garantie de l'emploi artistique, le conventionnement et l'optimisation de la procédure de traitement des demandes de subvention." (Dell'Agnola, 2010, *Rapport d'information sur la politique du spectacle vivant*, Assemblée nationale, p. 10).

même qu'une partie des subventions soit affectée à cet objectif de professionnalisation des entreprises "sans devoir être prélevée sur les moyens accordés à la production artistique" (Auclair, 2005, 14).

Il faut, en second lieu, développer la formation des artistes et des techniciens, y compris en prenant en compte la transformation des métiers. La Plate-forme de l'enseignement supérieur pour la formation du comédien signée, sous l'égide du JTN, par les principales écoles supérieures de formation des comédiens⁴⁸⁹, indique ainsi que l'un des principaux objectifs de ces dernières est de préparer "les élèves à un ensemble de champs d'interprétation et d'intervention que les réalités de la création théâtrale d'aujourd'hui, et de demain, leur proposeront"⁴⁹⁰.

Dans le cadre actuel de la crise récurrente du régime et des difficultés budgétaires publiques, la professionnalisation vise à une double régulation (ou "structuration", terme souvent associé à celui de professionnalisation dans les textes étatiques) concernant les marchés des biens artistiques et du travail artistique. Concernant le premier marché des biens, il s'agit de hiérarchiser le soutien public à l'offre. Faisant référence au dernier rapport de la Cour des Comptes, un député, indique ainsi que "(la) Cour conclut que la recherche de structuration et de professionnalisation conduira à renforcer la sélectivité et donc à aider moins de projets"⁴⁹¹. Parmi les marchés du travail des artistes et des techniciens, la professionnalisation doit permettre de gérer les flux d'entrées. Même si cela s'accompagne de dénégations ministérielles, il s'agit de favoriser ceux qui disposent d'une formation ajustée aux exigences des différents marchés constitutifs de cette économie⁴⁹². La professionnalisation doit aussi contribuer à gérer, voire à accélérer, les départs des moins adaptés. Ainsi, au sein du Fonds de professionnalisation et de solidarité, il existe une Mission de professionnalisation dans le cadre de laquelle "des aides à la formation, à la reconversion peuvent être

⁴⁸⁹ Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris ; Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg ; Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre de Lyon ; Conservatoire National de Région de Bordeaux ; Ecole du Théâtre National de Bretagne ; Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes ; Conservatoire National de Région de Montpellier ; Ecole de la Comédie de Saint-Etienne ; Ministère de la Culture et de la Communication ; Ecole Professionnelle Supérieure d'Art Dramatique du Nord-Pas de Calais.

⁴⁹⁰ *Plate-forme de l'enseignement supérieur pour la formation du comédien*, 2002, document pdf, 8 p.

⁴⁹¹ Dell'Agnola, 2010, *Rapport d'information sur la politique du spectacle vivant*, Assemblée nationale, p. 10.

⁴⁹² "Je veux ensuite privilégier le développement de la formation professionnelle initiale et continue, et améliorer l'offre d'enseignement supérieur dans le domaine de la musique, comme cela a été fait pour le théâtre, le cirque, la danse et les arts de la rue. L'entrée dans les métiers ne doit évidemment pas dépendre de l'obtention d'un diplôme ou d'une carte professionnelle. L'élévation globale du niveau de qualification est pourtant nécessaire, parce que le talent se nourrit d'abord du travail et que la formation offre un soutien irremplaçable pour permettre aux artistes et aux techniciens de mener leur carrière dans la durée." (Renaud Donnedieu de Vabres, "Ma politique pour le spectacle vivant", *la Lettre du spectacle*, 137, 1 avril 2005).

accordées"⁴⁹³. Cet aspect est d'ailleurs fortement valorisé par le rapport commun IGF, IGAS, IGAC (Charpin et al, 2008).

2. La reconnaissance du métier

Tout en défendant le régime de l'intermittence, la FNSAC affirme qu'il existe une frontière nette entre ce régime d'emploi et les métiers artistiques et techniques qu'il ne saurait être question de confondre. Cette position du syndicat est d'ailleurs congruente avec l'expérience de nombreux professionnels intégrés qui affirment être confrontés à de jeunes entrants d'autant moins disposés à opérer une telle distinction que leur identité professionnelle est floue et ne repose pas sur une véritable qualification professionnelle.

"(...) la différence aussi je pense entre moi qui avait dix-huit ans à l'époque et des jeunes de dix-huit ans maintenant, pour en connaître, c'est que maintenant on veut plus être comédien ou comédienne, on veut être intermittent du spectacle. Il y a dix ans je crois que c'était encore différent. Moi, je vois des élèves du Conservatoire de Rouen, dès qu'ils sortent du Conservatoire de Rouen, ils sont pratiquement intermittents, puisqu'ils ont réussi à faire de la "figu", un atelier, alors qu'ils ne sont absolument pas formés pour, et maintenant on veut être intermittent. C'est une des déviances d'ailleurs je trouve du système, moi je me posais vraiment pas la question à savoir si j'allais être intermittente ou pas ou... (...) C'est pas qu'ils ne veulent pas être comédiens mais je pense que le système a été vraiment perverti maintenant qu'on pense plus en terme d'intermittent du spectacle que de comédien, danseur, chanteur... Comme si c'était un... un peu comme en Angleterre, comme si c'était notre carte professionnelle alors que pas du tout, du tout, du tout. (...). L'intermittence, enfin moi tel que je le comprends, et sur tout ce que j'ai lu, l'intermittence c'est fait pour des professionnels du spectacle, pour les aider à tenir le coup dans des périodes de creux. Les ateliers pour moi c'est un autre, c'est pratiquement un autre métier. Je dis ça alors que je donne des cours aussi, mais on peut être un très bon pédagogue et un très mauvais comédien ou inversement, c'est pas... Moi je trouve qu'il y a une vraie perversion du système à ce niveau-là. Et le problème aussi du théâtre c'est que pour pouvoir enseigner la danse il faut son DE, son diplôme d'état, la musique je ne sais pas comment ça fonctionne mais je crois aussi... Le théâtre, n'importe qui peut donner des cours, et c'est grave. (Albertine. Comédienne. Coordination de Rouen. Rouen. 13-10-2003)

Alors que, dans les compagnies indépendantes, la diversification des activités et les exigences qui en découlent débouchent sur la généralisation, en leur sein, des propriétés constitutives de la compétence, et la rupture avec la notion de métier (Dugué, 1994), la FNSAC, à l'inverse, définit les différents métiers d'artistes et techniciens par la maîtrise de qualifications précises. La fédération s'oppose à l'éclatement de la notion de métier et défend le principe de la spécificité reconnue de chacun d'entre eux et, reprenant d'anciennes positions, refuse que la diversification des tâches en devienne le principe central, même si on doit distinguer ce qui relève de la position de principe⁴⁹⁴ de ce qui relève d'ajustements négociés entre les intermittents soutenus par la FNSAC et les ASSEDIC mais aussi entre ces mêmes intermittents et la FNSAC.

⁴⁹³ *En savoir plus. Les allocations du fonds de professionnalisation et de solidarité*, Pôle Emploi, 19 mai 2009, multigraphié (fichier pdf), récupéré le 1^{er} septembre 2009, 9 pages.

⁴⁹⁴ "On entend dire qu'un artiste, quelle que soit son activité, reste artiste et doit être payé par un cachet d'artiste et ce, qu'il fasse de la formation, qu'il participe à une équipe technique pour éclairer un spectacle, qu'il soit sur scène, qu'il donne des cours ou fasse de l'animation. Le Snam-CGT est en total désaccord avec cela (...)" (Slyper, 2008, 116).

"(...) mais des copains qui, par exemple, ne pouvaient plus monter sur un plateau artistique parce qu'ils ne trouvaient pas d'emploi d'artiste interprète, et qui survivaient, j'allais dire, dans une conception de leur état d'artiste, en faisant de l'enseignement, et quand on arrivait au dossier Assédic, quand effectivement nos petits interlocuteurs en face disaient « attendez, les assédics c'est pour l'activité artistique, mais l'enseignement c'est le régime général, en tout cas... ». Nous, syndicalement, je ne dis pas qu'on était d'accord avec le patronat. Mais nous on était pour reconnaître que, dans la dimension d'un artiste, il y a une part d'enseignement, donc il faut que ces heures d'enseignement soient comptabilisées, soient reconnues. Et il y a eu une délibération de l'époque qui reconnaissait un nombre d'heures liées donc, intégrées dans l'ouverture de droit de l'artiste interprète. Mais, nous on disait : « attendez, il faudrait quand même que vous montiez sur le plateau ! Un artiste qui voit jamais le plateau ! Ou alors vous devenez enseignant ! ». " (Aimé. Responsable national SFA. Paris. 11-05-2010).

La FNSAC manifeste, à de multiples reprises, cette position fondamentale, notamment au moment des négociations sur les conventions collectives. Après la crise de 2003, il est décidé de rationaliser les conventions collectives dans les secteurs du spectacle, à la fois pléthoriques et ne couvrant pas toutes les activités ; elles doivent passer de 40 à 8. Les partenaires sociaux mettent en place huit CMP (Commissions Mixtes Paritaires) correspondant aux principaux secteurs faisant appel à l'intermittence⁴⁹⁵ afin de préparer les conventions collectives devant être signées à la fin de l'année 2006. Mais cette date butoir ne peut être respectée, compte tenu de la complexité du système, de la particularité des différentes activités que de nombreux acteurs veulent, à chaque fois, sauvegarder⁴⁹⁶.

Ces négociations sont l'occasion de fixer le cadre général des conditions de travail et de rémunération mais aussi de définir ce que sont les techniciens, les artistes et leurs activités légitimes. Ainsi, tout en reconnaissant la nécessité des missions d'action culturelle, le SFA revendique que ce ne soit pas une obligation et que ces missions soient nécessairement liées "à une activité artistique, c'est-à-dire au travail de création ou de représentation"⁴⁹⁷. C'est pourquoi, il propose de "limiter la définition de l'artiste interprète dans la nomenclature des emplois de la convention à la seule participation à la création artistique"⁴⁹⁸.

La dernière convention collective du secteur du spectacle vivant et de l'action culturelle reprend cette définition centrale mais en établissant un compromis. Alors que dans la précédente convention, il n'était fait aucune mention des activités d'animation, d'intervention scolaire ou d'encadrement d'amateurs, le nouveau texte les incorpore, mais en les renvoyant à des activités "connexes"⁴⁹⁹ dont le texte veille à définir la part maximale dans l'activité totale

⁴⁹⁵ spectacle vivant subventionné ; spectacle vivant privé ; production audiovisuelle ; production cinématographique ; entreprises de prestations techniques ; édition phonographique, personnels non permanents des radios ; personnels non permanents de la télédiffusion.

⁴⁹⁶ "C'est un énorme chantier et nous voulons garder notre identité à travers des annexes, car les tournées, c'est un cadre d'emploi spécifique." (Claude Houdinière ; président du SNES, *Lettre du spectacle*, 173, 1^{er} décembre 2006).

⁴⁹⁷ Denis Fouqueray, Antoine Demonico, "Nos métiers sont-ils en train de perdre leur âme ?", *Plateaux*, 185, 2^e trimestre 2006, p. 10.

⁴⁹⁸ *Idem.*

⁴⁹⁹ C'est moi qui souligne

(Document 20, ci-dessous). Cette définition n'envisage qu'une partie de la polyvalence car, fondée sur l'organisation des institutions, elle ne considère pas les activités techniques et administratives assumées par de nombreux artistes. C'est d'ailleurs pourquoi la convention mentionne des activités "connexes" et non "annexes" car elles ne peuvent exister que sur la base de l'activité artistique.

Document 20. Présentation et définition des activités connexes

"XIII. 2. 6. Activités connexes

On entend par activités connexes les activités de sensibilisation, d'accompagnement des amateurs, d'animation d'ateliers, d'interventions en milieu scolaire. La pratique de ces activités est soumise à l'acceptation de l'artiste, par l'introduction d'une clause spécifique dans son contrat, soit au moment de la signature de son contrat, soit ultérieurement par la signature d'un avenant à son contrat. Elles ne peuvent excéder une durée de 2 heures les jours où l'artiste donne une représentation.

Contrat à durée déterminée de 4 mois et moins Lorsque l'artiste est engagé pour un tel contrat, les activités connexes qui peuvent lui être demandées sont liées au spectacle en cours de répétition ou de représentation. Lorsqu'un comédien accomplit une activité connexe il ne peut lui être demandé plus d'un service de répétition dans la même journée. Les activités connexes ne peuvent dépasser en moyenne 1 / 10 du temps de travail sur l'ensemble du contrat.

Contrat à durée déterminée de plus de 4 mois Lorsqu'un artiste dramatique est engagé pour une période supérieure à 4 mois il peut lui être demandé de prendre part à des activités connexes. Celles-ci ne doivent pas dépasser 1 / 5 de la totalité du temps de travail sur l'ensemble de la durée du contrat.

Contrat à durée indéterminée. Lorsque l'artiste est engagé pour un contrat de cette nature, les activités de plateau doivent demeurer prépondérantes."⁵⁰⁰

3. Le plein emploi par des politiques publiques de soutien à la production

Le second axe revendicatif de la FNSAC concerne une politique du plein emploi lequel est une caractéristique commune aux organisations de la CGT. Parmi les organisations de chômeurs, les comités de la CGT se désignent en tant que Comités des salariés privés d'emploi de la CGT afin de souligner que le retour au plein emploi reste leur référence centrale (Demazière, Pignoni, 1998).

Une telle perspective, banale dans maints espaces sociaux, est exceptionnelle dans les champs artistiques, notamment pour les comédiens de théâtre⁵⁰¹. Ce caractère exceptionnel ne

⁵⁰⁰ Convention collective des entreprises artistiques et culturelles. Articles modifiés en 2009. Récupéré sur le site du SFA - <http://www.sfa-cgt.fr/conditions-demploi/spectacle-vivant/161> - le 1er juin 2010

⁵⁰¹ "L'aspiration à l'emploi et ses trois composantes – instituer l'emploi, obtenir le plein-emploi de tous et de chacun, subsumer tout travail sous l'emploi – peuvent paraître excessivement banales. Mais c'est précisément cette aspiration à la banalisation et à la normalisation salariale qui, dans l'histoire sociale des artistes du spectacle, est peu banale. À cet égard, la rupture avec la période précédente est radicale, en particulier en ce qui concerne les acteurs." (Grégoire, 2009, 157).

concerne pas seulement le principe de cette revendication. Il concerne aussi les effets et conséquences d'un tel projet.

D'une part, l'exigence de plein emploi implique d'élever le niveau d'activité et de production chez l'ensemble des employeurs. Dans un débat avec un responsable de CDN et du SYNDEAC qui se vante que ses spectacles sont toujours complets, un cadre du SFA lui rétorque : "attends, tu ne dis pas tout. Tu ne dis pas que tu fais 3 représentations par semaine, tu ne dis pas que tu es fermé pendant les vacances scolaires. Tu ne dis pas que quand on n'est pas abonné dans ton théâtre, on ne peut pas voir ton spectacle parce qu'effectivement c'est complet" (Basin. Comédien. Responsable national SFA. Avignon. 21-07-2003). Or, dans le cadre d'une production artistique administrée, ce niveau dépend moins de la demande privée des ménages que de la demande publique adressée aux différentes entreprises artistes par les cahiers des charges et les subventions. C'est pourquoi les collectivités publiques, l'État en premier lieu, en raison de son caractère politique et symbolique central et de sa fonction traditionnelle d'entraînement, constituent les cibles prioritaires de nombreuses mobilisations nationales que la FNSAC impulse ou auxquelles elle se rallie.

D'autre part, la FNSAC est conduite à passer des alliances avec des organisations avec lesquelles elle est en conflit dans la définition et l'application des règles collectives, et en ignorant le clivage salarié – employeur dont elle proclame le caractère central.

Le 17 juillet 2009, à l'initiative de la FNSAC et du SYNDEAC, une dizaine d'organisations appelle à une Assemblée générale d'information des professionnels, organisée dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes (Document 21, p. 323). La FNSAC est la seule organisation de salariés⁵⁰² et côtoie des organisations d'employeurs et de compagnies des différents secteurs du spectacle vivant (public et privé) – mais non du cinéma et de l'audiovisuel, la FESAC est ainsi absente - auxquelles on peut ajouter des personnalités régulièrement présentes dans ce type de rassemblement et relevant des champs du spectacle (Jean-Pierre Vincent) ou politique (Jack Ralite, le président de la FNCCC) ou du monde universitaire (Emmanuel Wallon, ce dernier faisant d'ailleurs une intervention).

Cette AG est animée conjointement par le secrétaire général adjoint de la FNSAC et le président du SYNDEAC. Dans la cohérence de ce qui fonde l'unité de leur référence à la profession (i. e. leur rapport central à l'État), les intervenants dénoncent la politique culturelle

⁵⁰² FO, SUD et (évidemment) la CFDT, ne font pas partie des organisateurs (un membre de SUD interviendra au cours de l'AG) à la fois en raison de désaccords importants et de la volonté de la FNSAC de garder le monopole de la représentation des salariés.

étatique (marquée par des restrictions budgétaires importantes⁵⁰³) et revendiquent une politique culturelle publique qui, au-delà des qualificatifs employés ("politique culturelle ambitieuse"), soit en mesure de soutenir une offre artistique plus importante qui correspondrait aux intérêts des salariés comme de leurs employeurs.

Document 21. Organisations présentes à l'AG du 17 juillet 2009

La **FNSAC** ; le **SYNDEAC** (Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles) ; la **FEPS** (Fédération Nationale des Employeurs du Spectacle Vivant Public et Privé), le **SNSP** (Syndicat National des Scènes Publiques), le **PROFEVIS** (Syndicat des Ensembles Professionnels Vocaux et Instrumentaux Spécialisés), le **SNES** (Syndicat National des Entrepreneurs de Spectacles), l'**UFISC** (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles ; elle regroupe différentes organisations professionnelles des secteurs du spectacle vivant vivant moins "institutionnalisés" que le SYNDEAC ; l'UFISC intègre ainsi le SYNAVI), le **SYNAVI** (Syndicat National des Arts Vivants), le **SCC** (Syndicat du Cirque de Création), le **SMA** (Syndicat national des petites et moyennes Structures non lucratives de Musiques Actuelles), **ZONE FRANCHE** (Le réseau des musiques du monde), la **FEDUROK** (Fédération Nationale de Lieux de Musiques Amplifiées/Actuelles), **LA FEDERATION** (Association Professionnelle des Arts de la Rue), la **FSJ** (Fédération des Scènes de Jazz et de Musiques Improvisées), le **CITI** (Centre International pour le Théâtre Itinérant), **LE RESEAU CHAINON**, **ACTES-IF** (réseau solidaire de lieux culturels franciliens), la **RIF** (Confédération des réseaux départementaux de lieux de musiques actuelles/amplifiées en Ile-de-France)

La **FEPS** est elle même une fédération d'organisations d'employeurs (certaines étant présentes, en tant que telles, à cette AG : CPDO : Chambre professionnelle des directeurs d'Opéra. L'organisation regroupe des directeurs d'Opéra de plusieurs pays européens (France et RFA pour l'essentiel) ; PRODISS (Syndicat national des producteurs, diffuseurs et salles de spectacles. Il regroupe les entreprises privées et publiques de production et diffusion des "musiques actuelles") ; SDTP (Syndicat des directeurs des théâtres privés) ; SNES (Syndicat national des entrepreneurs de spectacles. Il regroupe des entreprises de spectacle de droit privé - SA, SARL, Association - organisant les tournées des spectacles) ; SNSP : Syndicat national des scènes publiques (ex syndicat national des théâtres de ville). Il regroupe les structures du spectacle vivant bénéficiant de fonds publics ; SYNAPSS-USR : Syndicat national des petites structures de spectacles ; SYNOLYR : Syndicat national des orchestres et des orchestres subventionnés de droit privé ; SYNPASE : Syndicat national des entreprises prestataires de services de l'audiovisuel scénique et événementiel. Créé en 1988, il regroupe les entreprises prestataires de services de ce secteur de l'audiovisuel ; UFISC : Union fédérale d'intervention des structures culturelles.

Interrogé sur le paradoxe d'une telle AG, rassemblant des organisations d'employeurs et un syndicat de salarié qui insiste sur l'importance de la société salariale et de ses clivages et auquel il arrive d'entrer régulièrement en conflit avec ces dernières, un responsable de la FNSAC souligne les intérêts convergents des salariés et des employeurs vis à vis de l'État.

"Il y a attaques contre le financement public de la culture, la place de l'État, la place des collectivités

⁵⁰³ Un blog de *Libération* – Libé Lyon – annonce ainsi en mai 2010 (9 mai 2010) que "faute d'argent, trois théâtres lyonnais renoncent à proposer des créations". Cela donne lieu à une réponse du DRAC dans le même blog ("La DRAC Rhône-Alpes défend mordicus son soutien au spectacle vivant" – 27 juin 2010).

territoriales, le désengagement de l'État, de fait. Les entreprises en général en subissent les conséquences. Quand on dit les entreprises... les entreprises, il y a la direction de l'entreprise et puis il y a les salariés. Et du coup, ça nous amène à débattre avec eux.... Et donc... ce qui me paraît intéressant avec le SYNDEAC, dans la direction qu'il a aujourd'hui, c'est le discours qu'il mène, qui fait qu'on peut être avec eux. [aux entretiens de Valois], on s'est retrouvé sur la même chose. C'est dire que, voire le SYNDEAC défendre, avec nous, l'idée que c'est plus possible que les salariés soient la variable d'ajustement du budget des institutions culturelles, c'est quand même intéressant. On l'a dit pendant des années. Que le SYNDEAC le dise aujourd'hui et je pense de façon sincère, c'est important. Après, quand on négocie les conventions collectives, c'est compliqué... On est avec eux. Mais cette contradiction là, je la trouve pas..... je l'a trouve pas.... Elle est limitée..." (Gérard. Musicien. Responsable national SNAM. Paris. 12-02-2010).

Cette alliance – ou sa possibilité - repose aussi sur la transformation de la perception des employeurs du secteur public moins perçu comme des exploiters (des "tauliers").

"(...) parce que le SYNDEAC c'est aussi les compagnies. Dans les compagnies, il y a un directeur, un chef de compagnie, un metteur en scène. Des fois, c'est des copains de la CGT. Des fois, ils sont adhérents aux deux ou qui ont été à la CGT, beaucoup. C'est une évolution de leur métier de comédien ou de musicien et c'est vrai qu'aujourd'hui le désengagement de l'État a eu un côté intéressant, c'est qu'on a fermé un peu les... je vais être méchant mais tant pis... On a fermé un peu les salons de la rue de Valois, où les créateurs allaient chercher leurs subventions. On est arrivé dans un autre rapport avec l'État et là il y a un rapport de force, il y a une page qui s'est tournée. (...) En gros, nous on a évolué quand même par rapport à ... : « c'est des tauliers » entre guillemets et eux ils ont évolué : « l'emploi c'est pas notre responsabilité. On engage des gens après ». On s'est retrouvé, un peu (...) Ce n'est pas un rapprochement de circonstance je pense." (Gérard. Musicien. Responsable national SNAM. Paris. 12-02-2010)

4. Réguler les flux et définir des barrières.

Le plein emploi (plus précisément sa possibilité) dépend, en premier lieu, d'un niveau élevé de production, sous réserve qu'il soit assuré par les financeurs publics, mais rien indique que, compte tenu de l'absence de barrière à l'entrée, les financements publics puissent permettre de répondre durablement à l'offre de travail potentiellement indéfiniment croissante. C'est pourquoi, en second lieu, le plein emploi repose sur une politique de régulation de l'emploi afin de l'ajuster au niveau possible de production.

Mais tout acteur social qui défend une telle voie doit se défier des critiques concernant son corporatisme (ou supposé tel). C'est pourquoi, comme de multiples acteurs⁵⁰⁴, la FNSAC est conduite à user d'un "balancement rhétorique" combinant la dénonciation des deux dangers de précarisation et de malthusianisme qui n'est souvent que la manifestation d'une difficulté à définir et/ou à assumer des politiques réelles de gestion des flux⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ "Sans aller jusqu'à instaurer la carte professionnelle qui abolit les différences et crée des fonctionnaires, on peut trouver le moyen de décourager les fausses vocations" (Ariane Mnouchkine, *Le Monde*, 12-13 juillet 1992).

⁵⁰⁵ "Vers une structuration du secteur. Nous amplifierons notre lutte contre l'abus du recours à l'intermittence et autres contrats précaires, en particulier dans un certain nombre de grosses structures, notamment publiques (Théâtres Nationaux, audiovisuel public et privé et dans la prestation). Il nous faut réfléchir concrètement aux moyens de contrôler les multiples pseudo-formations souvent très onéreuses qui alimentent un marché du travail archi saturé et incapable d'absorber un tel volume d'entrants. Les travaux des CPNEF sont un des angles d'attaque, mais sans tomber dans un malthusianisme corporatiste, nous devons engager une réflexion sur le turnover croissant dans nos professions techniques comme artistiques et trouver le moyen de mieux accueillir les jeunes professionnels (contre les stages à répétition, les annonces bas de gamme de Pôle Emploi et consorts...) et de permettre la continuité des carrières des plus expérimentés." (FNSAC, *Rapport d'orientation pour le 35^{ème}*

Le confinement des amateurs

La FNSAC vise en premier lieu à instaurer ou à faire instaurer, par les organismes publics, une coupure entre les professionnels et les amateurs et le confinement de ces derniers, ce qui apparaît comme un processus sans fin et, par certains côtés, impossible à obtenir.

La critique des amateurs est une constante. Elle est déjà présente dans les années 1930, au sein de l'Union des artistes, principale organisation professionnelle des comédiens et artistes interprètes, qui dénonce leur triple dimension de surnuméraire, de jaune et de médiocre (Grégoire, 2009, 89). Dans les années 1950, le SFA entre en conflit avec l'Institut International du Théâtre (qu'il quitte pour plusieurs années) en raison de la volonté de ce dernier de ne pas distinguer suffisamment théâtre amateur et professionnel (Rauch, 2006, 284). Actuellement, le SFA critique l'usage de comédiens amateurs dans les spectacles.

La critique de l'intervention des amateurs, commune à la FNSAC et à d'autres organisations professionnelles (de diffuseurs et d'employeurs), vise moins la qualité esthétique de leur activité (la difficulté de définir des jugements artistiques, une forme de relativisme artistique, ainsi que la profonde hétérogénéité des spectacles professionnels interdisent une telle voie) que la manière dont les amateurs et leurs compagnies, quand ils interviennent dans les espaces professionnels, perturbent le fonctionnement des "marchés" des biens artistiques et du travail artistique. En effet, ils limitent les possibilités d'emploi pour les professionnels⁵⁰⁶ et exercent une pression à la baisse sur les prix des spectacles et du travail⁵⁰⁷ d'autant plus importante qu'ils ne respectent pas l'ensemble des réglementations et des contraintes qui pèsent sur les professionnels⁵⁰⁸.

La FNSAC est bien obligée de reconnaître le développement des pratiques amateurs, ne serait-ce que parce que ces dernières constituent une des dimensions de la démocratisation pour laquelle elle se bat. Elle tente alors de définir des frontières qui apparaissent incertaines. Le SNAM indique son accord pour le développement des pratiques amateurs mais dans des limites précises. Il propose que les groupements d'amateurs puissent donner 12 concerts payants par an (les recettes assurant leur fonctionnement) et autant de concerts gratuits (sans

congrès de la FNSAC, 25-29 avril 2010 - extraits -, http://www.synptac-cgt.com/pages/rapports/rap_orientationfd2010.htm, récupéré le 26 juillet 2010).

⁵⁰⁶ Le SNAM annonce qu'il a décidé d'engager une campagne nationale contre le "travail illégal et la concurrence déloyale" en indiquant : "Le SNAM a pratiqué un tour de France des lieux de diffusion et force est de constater que l'artiste musicien professionnel est aujourd'hui « tricarde » dans ces salles pour la seule raison qu'il est professionnel." (*L'artiste musicien*, Bulletin du SNAM et du SAMUP, n° 138, 3^{ème} trimestre 2001).

⁵⁰⁷ Les amateurs sont "d'autant plus enclins à exercer leur art en dehors des dispositions réglementaires qu'ils tirent d'autres sources leurs moyens de subsistance et leur protection sociale." (Roigt, Klein, 2002, 65).

⁵⁰⁸ "Lors de la présentation à la presse de la deuxième partie de la saison 2006-2007, le 10 janvier, le président du Syndicat des directeurs de théâtres privés à Paris, Georges Terrey, a dénoncé la « concurrence déloyale d'une multitude d'entreprises semi-professionnelles qui travaillent dans des conditions économiques et administratives approximatives »." (*La Lettre du spectacle*, 176, 19 janvier 2007).

billetterie) qu'ils le souhaitent. Les professionnels engagés par les groupements amateurs doivent faire l'objet de déclarations en conformité avec les conventions collectives. Quand les festivals engagent des amateurs, ces derniers doivent se voir appliquer les réglementations professionnelles et disposer d'un bulletin de salaire⁵⁰⁹.

Face au développement des pratiques amateurs et à l'intérêt qu'y trouvent certains acteurs, dont les collectivités locales⁵¹⁰, l'État apparaît comme le seul acteur capable d'opérer efficacement ce confinement.

En 1989, Jack Lang évoque la "dignification" du théâtre amateur en opérant une coupure entre professionnalisation et vocation⁵¹¹. En 2004, le nouveau ministre de la Culture assure que la professionnalisation doit aussi permettre d'établir "les nécessaires et claires distinctions entre les pratiques des professionnels et les pratiques des amateurs"⁵¹². Le ministère prépare un projet de loi qui doit définir plus clairement les conditions et les critères de l'activité amateur⁵¹³ mais un tel projet se heurte à plusieurs difficultés. D'une part, certains groupes d'amateurs disposent d'une forte capacité de mobilisation. A l'été 2008, quand apparaissent enfin, après de nombreuses années de réflexion (si ce n'est d'hésitation), les projets de loi concernant ce type de pratique, de nombreux amateurs se mobilisent. C'est le cas en Bretagne, où les groupes de musique celtique (les Bagadoù), qui regrouperaient approximativement 40 000 personnes, entament la lutte contre ces textes, appellent à manifester et s'appuient sur divers responsables politiques⁵¹⁴. D'autre part, il se heurte aux intérêts d'un certain nombre de

⁵⁰⁹ *SNAM Infos*, Bulletin du SNAM, 10 juin 2004.

⁵¹⁰ "La clarification du statut des amateurs se heurte à une négociation difficile entre les partenaires, notamment les syndicats du spectacle, stricts dans leur volonté de défendre les professionnels dans un contexte de précarité accrue et les collectivités qui auraient tendance, au contraire, à vouloir élargir l'accès des amateurs aux moyens de diffusion." (Latarjet, 2005a, 4).

⁵¹¹ "La pratique du théâtre amateur relève du Secrétariat d'État à la Jeunesse et aux sports. Cependant, le ministère de la Culture se préoccupe de cet aspect de l'activité théâtrale car il fait sienne la déclaration de Jean Pierre Vincent à la revue *Dialogue pour la Culture et la Communication* : « la dignification du théâtre amateur permettrait que beaucoup de gens qui se disent professionnels n'aient pas besoin de se dire professionnels pour se livrer au plaisir du théâtre d'art. »" (Jack Lang, conférence de presse du 6 juin 1989, dossier de presse, *Nouvelles orientations pour le théâtre*).

⁵¹² Renaud Donnedieu de Vabres, conférence de presse, 5 mai 2004.

⁵¹³ "J'allais oublier, il faut ajouter qu'on a en préparation un projet de loi... sur la pratique en amateur qui vise à mieux définir ce que c'est qu'un amateur et donc qui définira mieux ce qu'est un professionnel. Donc qui aidera les contrôleurs du travail, qui aidera tout le monde à mieux s'y repérer, parce qu'aujourd'hui il faut bien reconnaître que les frontières sont assez floues. Donc là on souhaite depuis pas mal de temps, on espère aboutir avec cette législature, légiférer sur le sujet pour à la fois sécuriser les amateurs, sur une vraie pratique en amateur et de pouvoir le faire sans être embêté, de pouvoir le faire librement, y compris devant un public, y compris en faisant une billetterie. De l'autre côté, on veut aussi que pour les professionnels, les choses soient bien encadrées, qu'il y ait pas de concurrence déloyale des amateurs vis à vis des professionnels et qu'on puisse respecter un certain nombre de règles mais au fond on est face à quelque chose de longue haleine qui est quand même du changement de mentalités. Je pense que pendant 50 ans quasiment, on a, on a, on a ignoré le problème." (Paul. Responsable DMDTS. Paris. 13-06-2007).

⁵¹⁴ Voir "Pataquès autour d'un statut pour les artistes bénévoles", *Libération*, 7 août 2008 ; "Menace sur les bagadoù", *Le Monde*, 10-11 août 2008.

professionnels pour lesquels l'encadrement des amateurs et leur capacité à donner des spectacles publics payants représente une source d'activité et de revenus. Revenant sur la position de la FNSAC qui souhaiterait que les chœurs soient déclarés à partir du moment où serait mise en place une billetterie, une chanteuse lyrique s'insurge contre un tel projet :

"Ca, c'est absurde, ça c'est absurde. C'est des bénévoles et souvent, avec les bénévoles, il y a des professionnels qui travaillent. Moi, par exemple, j'ai monté un chœur (...) où ce sont des bénévoles, qui gens qui travaillent régulièrement avec moi pour monter des projets. Je fais des concerts avec eux. Quand je fais des concerts, c'est moi qui suis payée. Eux, ils viennent là comme ça. Donc, si on se met à faire ça... c'est plus possible.. Il n'y a plus de chœurs en France (...) ces gens là, c'est pour leur plaisir qu'ils sont là et moi, je vous dis, cela me fait travailler. C'est moi qui les prépare, soit je chante avec eux, soit je les dirige." (Oriane. Chanteuse. Coordination lyonnaise. Lyon. 10-04-2010).

Enfin, et peut-être surtout, les promoteurs de la coupure entre amateur et professionnel ont le plus grand mal à définir des critères, clairs, intangibles. Il peut exister des critères quasi éthiques ; le professionnel est celui qui travaille pour ceux qu'il ne connaît pas⁵¹⁵, même si ses parents sont morts⁵¹⁶. Il peut exister des critères matériels mais la définition de leur contenu et leurs seuils restent de toute manière arbitraire, sujet à controverse.

Organiser la permanence

La carte professionnelle existe pour certaines professions (agents immobiliers, journalistes) et manifeste une appartenance, instaure une coupure avec l'extérieur. Au sein du champ de production cinématographique, une telle carte, délivrée par une commission du CNC, existe pour les professions artistiques (réalisateurs, etc.) et les techniciens. En revanche, au sein du spectacle vivant, son existence fait débat depuis les années 1920. Régulièrement évoquée⁵¹⁷, elle est encore mentionnée à l'occasion des mobilisations autour du régime. Mais sa mise en place se heurte à de telles difficultés qu'elle est régulièrement abandonnée⁵¹⁸.

Ce refus est d'abord le fait des fractions les moins professionnalisées que la mise en place d'un tel dispositif pourrait condamner. Pierre-Michel Menger souligne ainsi que l'introduction

⁵¹⁵ "Même si la Maison de la Culture d'Amiens a accueilli des troupes 'locales' et, dans certains cas, a travaillé en collaboration avec elles, elle semble ne s'être jamais engagée définitivement envers l'une d'elles, sans doute faute de conviction irrésistible. Il n'en n'a pas été de même vis à vis de quelques peintres et, dans ce domaine, il apparaît que telle ou telle 'première exposition' eut une influence sur leur carrière. Il reste que le propre de l'artiste 'professionnel' est d'être reconnu hors de sa famille, de ses amis, de sa région, et c'est là la différence avec l'amateur que d'être capable de rassembler un public d'inconnus - qui se reconnaissent." (Lhôte, 1985, 45).

⁵¹⁶ "Entre un amateur qui joue pour se faire plaisir sans souci de rentabilité, à la limite sans souci de rendu culturel très élaboré, parce que c'est pas obligatoirement leur objectif, et puis une troupe professionnelle qui, elle, travaillera dans n'importe quelle condition... Même si ses parents sont morts à midi, à deux heures, lui jouera, ce que ne fera pas un amateur (...)" (Cyprien. Conseiller DRAC. Bordeaux. 20-02-1991).

⁵¹⁷ "Notre métier est envahi. Autrefois, après une faute ou un chagrin, on entrait à la Trappe ou au couvent, maintenant on fait du théâtre. Une multitude de charmantes jeunes femmes riches ou pauvres encombrent la corporation, y vivant mal en rendant la vie impossible à de vraies comédiennes; Chez les hommes, même encombrement. Il faut en finir ! Je prétends que la licence du Comédien est notre salut." (Henri Beaulieu, un responsable de l'Union des artistes, 1927, in Rauch, 2006, 105).

⁵¹⁸ Le régime de Vichy lui-même, malgré ses principes d'organisation autoritaire des métiers et des marchés, s'est révélé incapable d'assurer véritablement la mise en place de ce type de carte alors qu'il en avait le projet.

de cette carte est notamment refusée par les comédiens intermittents issus des filières non sélectives et qui cumulent plusieurs fonctions (Menger, 1997a). Cette carte se heurte aussi à une représentation vocationnelle du travail artistique qui refuse tout ce qui évoque une forme de fonctionnarisation qui pourrait constituer un obstacle à la créativité et à l'innovation esthétique. Elle est aussi refusée au nom de la tradition française d'indépendance syndicale, dans la mesure où, à la différence des mondes anglo-saxons, elle ne saurait être gérée par les syndicats⁵¹⁹.

La FNSAC refuse, elle aussi, la mise en place d'une carte professionnelle. Dans ce contexte, sa défense de la permanence de l'emploi apparaît comme un substitut, une manière de proposer un autre dispositif de régulation des emplois. Dans les entretiens avec ses militants, la permanence est souvent évoquée spontanément, en étant associée à une expérience heureuse du métier, notamment au moment de la décentralisation des années 1950 et 1960.

"(...) on était loin d'une fonctionnarisation de l'acteur, qu'on était loin de quelque chose qui plombait l'acteur, enfermé dans un cadre, mais qu'au contraire c'était la possibilité de jouer dans la ville, de tourner dans la région, de tourner au niveau national, voire à l'étranger (...) C'était la possibilité pour l'acteur de monter tel ou tel spectacle car il avait l'outil à disposition. C'était la possibilité pour d'autres metteurs en scène de venir travailler" (Basin. Comédien. Responsable national SFA. Avignon. 21-07-2003).

La permanence, dans la continuité du théâtre de la décentralisation qui constitue une des références centrales du SFA, est associée à une définition du métier combinant recherche artistique et action culturelle (ce qui explique la référence constante au territoire), à la constitution de collectifs qui limitent le pouvoir des metteurs en scène qui ont une "vision assez narcissique de ce qu'est le théâtre" (Basin. Comédien. Responsable national SFA. Avignon. 21-07-2003).

La permanence est adaptée aux secteurs privés comme aux institutions de l'économie artistique administrée (les centres dramatiques constituent des références récurrentes⁵²⁰) qui sont en mesure de développer des emplois permanents sous forme de CDI ; la FNSAC aide ainsi des intermittents ayant accumulé un grand nombre de cachets avec le même employeur à

⁵¹⁹ "Cette suggestion, inspirée par un souci bien compréhensible d'entraver l'irruption dans le monde du spectacle de personnes dont la professionnalité est très douteuse, n'est pas consensuelle. Inspirées par des exemples anglo-saxons, elle heurte la tradition française d'indépendance syndicale qui ne porte pas à conférer aux syndicats des prérogatives de puissance publique." (*Concertation nationale des professions du spectacle. Commission II : Le droit social et son application dans le secteur culturel. Rapport de synthèse, 1992, multigraphié, p.13*).

⁵²⁰ "la création d'une carte professionnelle n'est pas nécessaire pour toutes les professions, car on ne peut pas s'improviser danseur ou musicien classique. Par contre, elle pourrait être justifiée pour les comédiens mais, même au théâtre, on ne peut pas tricher longtemps. En réalité, ce sont les contrats de travail accordés en bonne et due forme par les structures publiques de création et de diffusion qui devraient tenir lieu de carte professionnelle. Un comportement exemplaire des centres dramatiques nationaux (CDN) dans les conditions de l'emploi artistique serait le meilleur filtre professionnel qui soit". (Intervention de Denis Fouqueray, délégué du SFA, in *Rapport de la mission parlementaire d'information*, décembre 2004, p. 26).

faire requalifier leur contrat en CDI. L'injonction à la permanence a parfois d'autant plus d'impact que, parmi les institutions théâtrales, des préoccupations nouvelles conduisent à une redécouverte des avantages de la permanence. Celle-ci concerne d'abord les comédiens, beaucoup de professionnels insistant sur les effets politiques et symboliques de la présence récurrente d'artistes dans une ville qui contribue à fonder la proximité entre la population et le théâtre. Elle concerne aussi les techniciens, la généralisation de l'intermittence ayant conduit à une dégradation des bâtiments et des équipements qui ne sont plus entretenus, dont les défauts ne sont pas repérés.

"Mais, entre temps, petit à petit, ce qui se désagrège, par exemple pour la technique, l'entretien du matériel, un truc tout bête, je prends volontairement. Bon, si vous avez une équipe permanente, quand un projecteur tombe en panne, on le répare en attendant le spectacle suivant. S'il n'y a personne dans la maison ou très, très peu de gens, entre 2 spectacles, le projecteur qui est tombé en panne, on va le mettre sur une étagère et, au spectacle suivant, il sera toujours sur l'étagère et il sera toujours en panne. Donc là par exemple, nous, on hérite d'une maison. Il y a un parc matériel électrique qui est inopérant, parce qu'il n'y a personne. Il n'y avait pas l'équipe pour l'entretenir en permanence. Sur les rapports avec le public, c'est pareil. Si vous n'avez pas de gens qui, en permanence font vivre l'artistique dans la maison, c'est un autre type de rapport que vous avez." (Françoise. Co-directrice CDN. Lyon. 20-02-2004).

En revanche, les responsables de la FNSAC sont bien conscients qu'une telle perspective est impossible dans l'univers des compagnies indépendantes. Au sein de ce dernier, la permanence ne peut pas prendre la forme du CDI. C'est pourquoi certains d'entre eux s'appuient sur les débats actuels concernant les différentes formes de "flexisécurité" : "droit de tirages sociaux" (rapport Supiot, 1999) ; "marchés transitionnels" (Gazier, 1998, 2003). Leur appartenance syndicale les conduit à se référer aux thèses de la CGT concernant la "sécurité sociale professionnelle" (Le Digou, 2002)⁵²¹ et à sa reconnaissance progressive de l'existence d'un temps de travail non déclaré⁵²².

Pour la FNSAC, il ne s'agit pas seulement de combattre la précarité et d'offrir des conditions satisfaisantes de travail et de rémunération aux salariés. Il s'agit de déplacer la responsabilité de la régulation des flux. Celle-ci ne relèverait plus de l'État (avec le danger de fonctionnarisation) ou d'organismes professionnels (avec le danger du corporatisme entre pairs) mais des employeurs.

⁵²¹ Pour un point de vue critique sur cette perspective générale et notamment la critique de la thèse relative à la généralisation de l'emploi instable, voir Ramaux (2005).

⁵²² "La réforme des annexes de l'Unedic pose en effet clairement la question de la nature du travail artistique. Usons d'une analogie : les militaires ne sont pas payés seulement quand ils font la guerre, pourquoi les artistes ne le seraient-ils que quand ils sont sur scène, en niant la réalité de ce qu'est le travail de création ? On ne peut résumer le travail à la période formelle d'activité ou de création. Ce problème est spécifique au domaine de la culture mais il se retrouve aussi dans toutes les autres professions. Il existe une tendance, plus marquée en France, à ne considérer comme temps de travail que la partie immédiatement productive du travail. D'où d'ailleurs le niveau élevé de la productivité dans notre pays. Derrière cette non reconnaissance globale et étendue du travail accompli, viennent toutes les questions de la protection du travail, de la garantie des ressources, bref de ce qui permet à un salarié de vivre en dehors de la précarité." (Jean-Christophe Le Duigou, "Création culturelle et travail sont mêlés", Hors série thématique de *La Nouvelle Vie Ouvrière*, décembre 2003, p. 8).

C'est pourquoi, d'une part, la FNSAC soutient les orientations visant à donner une responsabilité accrue aux titulaires de la licence du spectacle⁵²³ et à en durcir les conditions d'obtention et de renouvellement (mais l'expérience montre que ce contrôle reste largement formel et illusoire) et, d'autre part, esquisse des dispositifs de mutualisation des emplois. Il s'agit, pour elle, d'assurer le plein emploi pour les professionnels déjà là, tout en prenant en compte leur nécessaire mobilité, en permettant la cumulativité et la transférabilité des droits des individus⁵²⁴. Un dirigeant du syndicat des musiciens s'appuie sur l'exemple des musiciens baroques pour évoquer la possibilité d'inscrire les musiciens dans la permanence des liens juridiques avec une structure commune et unique tout en leur permettant de travailler avec plusieurs orchestres.

Face aux transformations du métier d'artiste et des conditions de production dans les champs du spectacle, la FNSAC vise donc à préserver le modèle de la société salariale appuyée sur une qualification reconnue et des formes stabilisées d'emploi, principalement par la permanence⁵²⁵. Les adaptations qu'elle propose, ou que certains de ses dirigeants évoquent, et qui s'appuient sur les réflexions actuelles de la direction confédérale, concernent des fractions minoritaires de professionnels. L'évocation de la situation des musiciens baroques renvoie à un segment restreint du marché du travail des musiciens (cela ne concernerait que 250 à 300 musiciens), avec un nombre réduit d'employeurs et pour des artistes disposant d'une très haute technicité qui constitue déjà une barrière à l'entrée décisive.

⁵²³ L'ordonnance de 1945 (n° 45-2339 du 13 octobre 1945) sur les spectacles a institué la nécessité d'une licence d'entrepreneur de spectacle (hors Théâtres nationaux) dont le titulaire devait être obligatoirement inscrit au registre du commerce, soit comme responsable d'une entreprise en nom propre, soit président, directeur général d'une SA ou d'une SCOP, soit comme gérant d'une SARL, d'une SNC, ou d'une société en commandite. Cette exigence s'imposait à l'ensemble du secteur commercial et privé mais non au secteur des compagnies relevant du secteur associatif. Depuis 1992 (Loi du 31 décembre 1992), elle s'applique aux associations. Jusqu'alors, la commission d'attribution de la licence était nationale et délivrait quasiment automatiquement la licence dans la mesure où ses membres ne connaissaient pas la plupart des demandeurs. Cette attribution est maintenant décentralisée, dans des commissions paritaires, et gérée par un service de la DRAC, mais sans que cela semble créer de véritables difficultés, du moins jusqu'à maintenant. Dans les différents entretiens, l'obtention de la licence n'est jamais mentionnée comme contrainte particulière.

⁵²⁴ "A la CGT, nous n'avons pas une logique de réduction des intermittents trop nombreux. Nous avons une logique d'adaptation à la réalité des entreprises et des salariés. Nous n'abordons pas cette question dans la bipolarité CDDU/CDI, explique de son côté François Caillé, secrétaire général adjoint, mais aussi en examinant des formes de contrats de travail qui permettent de pérenniser les emplois qui pourraient être adaptés dans le spectacle vivant comme le CDI intermittent. On peut mettre en place des garde-fous pour sécuriser l'emploi. Les pistes de travail sont sur la politique contractuelle d'embauche en général." (*Lettre du spectacle*, 173, 1^{er} décembre 2006).

⁵²⁵ Cette inscription dans le salariat est à considérer comme un processus historique que je n'examine pas ici et qui s'est progressivement cristallisé dans les années 1950. A la Libération, le responsable du syndicat des comédiens est Jean Darcante qui est aussi directeur de théâtre. Il lui a fallu une dérogation du syndicat (Rauch, 2006).

De manière générale, les positions de la FNSAC sont soumises à une série de jugements relevant de critique artiste (Chiapello, 1998) des processus de rationalisation des organisations sociales. Faisant régulièrement référence aux mêmes "excès" (ceux des techniciens de l'Opéra), cette critique dénonce le développement des règles collectives.

" (...) y'a des trucs CGT machin. Dans des grosses structures comme ça.... tu travailles c'est l'heure de la pause, tout le monde pose tout et fait sa pause. Le responsable de service - car c'est encore divisé -..... Prenons les accessoiristes à l'Opéra.... Le responsable arrive et dit : « c'est l'heure de la pause ». Tu ne dis pas : « je finis de visser le truc »... Tu poses tout et tu fais la pause, sinon y a un décalage C'est la pause syndicale. Le pire, enfin non c'est pas le pire, le plus impressionnant c'est les musiciens classiques... Ça joue, c'est nickel dans la fosse, le responsable de fosse se lève : « c'est la pause syndicale ». Tout le monde s'arrête (...) Le metteur en scène peut être en pleine répétition ou le ténor en pleine montée ça s'arrête. Personne dit rien, parce qu'ils sont très syndicalisés. Ils sont très forts, très protégés. (Jean-Paul. Directeur technique de théâtre. Bordeaux. 18-05-1998).

Les positions fondamentales de la FNSAC et les quelques adaptations que cette dernière envisage sont nettement en décalage avec les modalités d'inscription de nombreux professionnels relevant de la production indépendante (compagnies de théâtre, musiciens), ce qui explique les difficultés qu'elle rencontre avec ces derniers, y compris avec certains de ses adhérents. Dans un entretien, un membre du SFA cite le cas d'un proche, technicien, membre d'une coordination locale et du SYNPTAC qui est ainsi conduit à quitter cette organisation⁵²⁶. La position de la FNSAC implique aussi des contradictions plus intimes chez certains de ses cadres, perceptibles une fois qu'ils abandonnent ou suspendent leur situation de porte-parole d'une organisation incarnant une "ligne" politique. Au cours d'une AG de la coordination lyonnaise, un membre de cette fédération, après avoir défendu les positions de son organisation concernant le respect des règles, reconnaît lui-même qu'il ne respecte pas toujours les injonctions syndicales. Il cite le cas d'un spectacle où il n'a pas été payé et pour lequel il a fait un chèque sinon le trésorier de la compagnie partait en prison.

Il existe ainsi une tension forte entre la volonté de défendre la société salariale et la situation d'une masse d'intermittents inscrits dans une précarité. En conséquence, la FNSAC perd ses capacités de mobilisation quand elle évoque les questions d'emploi alors qu'elles restent importantes quand il s'agit du régime.

"On a construit une organisation syndicale... et on avait du mal à intervenir sur l'emploi. On avait perdu une capacité de mobilisation. C'est-à-dire que, à chaque fois qu'on faisait des manif pour défendre le régime d'assurance-chômage, en gros, on remplissait les rues. Quand on faisait une manif sur l'emploi et les conditions de ... il y avait personne. Et donc, on a accompagné – je ne veux pas nous critiquer parce qu'on était pris dans une tourmente –, et donc on a accompagné le mouvement qui faisait du régime

⁵²⁶ "Le SFA mais comme pas mal de syndicats effectivement défendent, en général, plutôt la permanence, c'est pas forcément un tort mais ce n'est pas suffisant parce qu'on sent bien que ce n'est pas possible. Et là j'ai un copain qui est technicien Serge qui était au SYNPTAC et qui l'a abandonné parce que lui qui fonctionne beaucoup plus avec des petites compagnies qui n'ont pas les moyens de se payer un technicien permanent il se retrouve avec une position identique à la notre, c'est-à-dire qu'il fonctionne sur des coûts, donc il se retrouvait pas du tout dans la position du SYNPTAC." (William. Comédien. Coordination stéphanoise. Saint-Etienne. 06-10-2003).

d'assurance chômage, c'est-à-dire qu'on vivait de son métier par l'assurance chômage ce qui est une contradiction assez importante." (Gérard. Musicien. Responsable national SNAM. Paris. 12-02-2010)

Cette tension permet de mieux comprendre l'autorité dont disposent, à l'inverse, les coordinations locales quand elles proposent de rompre avec le salariat hérité de la convention keynésienne et fordiste.

III. LA VALORISATION DES FIGURES HYBRIDES AUX LIMITES DU SALARIAT

Comme je l'ai indiqué dès l'introduction générale, regrouper, sous une seule catégorie, des coordinations locales dispersées dans le temps et l'espace, est, en partie, une facilité de présentation qui repose davantage sur une certaine proximité dans les principes organisationnels (précédemment examinés) que sur une homogénéité politique et idéologique. Leur faiblesse organisationnelle (résultat de ces mêmes principes) interdit la constitution d'une direction centralisée nationale susceptible de définir une ligne et des principes communs.

L'élaboration d'une politique, quand elle existe, repose sur l'activité de noyaux de militants dont on est jamais véritablement certain que leurs positions (une fois affirmée la nécessité de maintenir le régime de l'intermittence) expriment celles des groupes mobilisés et encore moins des intermittents dans leur ensemble. Ce qui est considéré socialement et politiquement, aux yeux de nombreux acteurs sociaux, comme la position des intermittents est d'abord celle de groupes relativement restreints à laquelle différents facteurs (l'efficacité politique des actions engagées en parallèle par ces mêmes coordinations) et processus (le choix par des médias de faire appel aux mêmes représentants ; la disparition progressive des moins politisés et la surreprésentation progressive, au sein des coordinations, des militants les plus politisés, dotés d'un fort capital politique et intellectuel) attribuent une signification collective.

Dans ces limites, il faut souligner le caractère décisif des thèses négristes dans la mesure où elles constituent la référence récurrente à l'égard desquelles de nombreux membres des groupes mobilisés se positionnent. Le qualificatif de négriste est d'abord le fait de certains militants, soit dans une perspective dénonciatrice, soit pour reconnaître le rôle organisationnel et politique d'un groupe aux contours flous mais qui, dans le cadre de la CIP-IdF, est structuré autour des PAP, collectif constituée dans les années 2000 et qui apporte à la fois un cadre théorique constitué et un savoir faire militant (pour tous ces aspects, voir Sinigaglia, 2008). Il

est aussi le fait de divers commentateurs qui tendent à confondre les thèses de ce groupe, présentes dans la revue *Multitudes*, et les orientations des coordinations locales.

En reprenant à mon compte, cette attribution, il s'agit de reconnaître ce rôle tout en opérant une disjonction entre les thèses de ce courant et l'existence de la CIP-IdF ou de toute autre coordination, même si l'examen des textes les plus politiques des différentes coordinations démontrent une réelle proximité.

Ces thèses ont acquis une certaine existence politique et médiatique à partir de 2003 et la constitution de la coordination parisienne. Or, elles sont déjà présentes en 1992 au sein de la coordination lyonnaise dont j'ai déjà souligné le dynamisme. C'est dire que leur prééminence (relative) relève d'une série de facteurs structurels qui ne sont pas liés uniquement à une conjoncture spatiale⁵²⁷ ou au coup de force qu'opère le groupe des PAP au moment de la fondation de la CIP-IdF fin juin 2003.

La prééminence de ces thèses repose, en premier lieu, sur les propriétés sociales de certains des cadres des coordinations considérées, et notamment les processus antérieurs de leur socialisation politique et de leur carrière politique. Dans le cas lyonnais, Toni Négri et Maurizio Lazzarato sont invités par les responsables de la CLYPS à participer aux Etats Généreux car l'un d'entre eux a lu un texte de ce dernier qui lui apparaît intéressant, précisément parce qu'il correspond à des interrogations que l'un de ces responsables relie à sa propre histoire et à son intérêt ancien pour les thèses relatives à l'autonomie ouvrière dont Antonio Négri fut, en Italie, un des théoriciens.

"C'était l'AMR dans une deuxième partie, mais c'était juste assez proche, je dis, j'étais proche des *Cahiers de Mai* pour tout vous dire. C'est quelque chose de très particulier puisque c'était le côté compassionnel mais politique en même temps : recueillir la parole des gens en lutte, y compris en dehors du cadre traditionnel des syndicats (*rires*). On s'y retrouve. Les *Cahiers de Mai* ont été très impliqués dans Lip – Unité, ou des choses comme ça. Puis, après je fréquentais un petit peu les milieux libertaires jusqu'à ce que je retrouve un petit peu tout ce qu'on avait fait avec mes copains de lycée, qui eux avaient tous adhéré à l'AMR en 71, qui avait ce mérite d'être une organisation extrêmement conviviale, souple et qui ne cherchait pas à construire le Parti et qui était donc sur une auto gestion socialiste et qui interrogeait, y compris, le léninisme et beaucoup de ses fondements notamment sur le centralisme démocratique, ce qui n'était pas inintéressant. Donc, c'était les *Cahiers de Mai*, et beaucoup de fréquentations sur les milieux libertaires et dans un sens très large. Puis l'AMR, puis tout ce qui s'est passé après l'AMR, donc le PSU. L'AMR s'est fondue dans le PSU, la création des comités communistes pour l'autogestion et puis la décision d'arrêter tout après Creys-Malville⁵²⁸ en disant « c'est pas possible ». Donc après, je me suis concentré plus sur ma vie de comédien, de l'animateur de compagnie. (...)

⁵²⁷ Je serai amené à souligner les tensions internes aux coordinations locales ou entre coordinations locales quant à la définition du rapport au salariat. Je ne développe pas, sauf pour mémoire, l'ensemble des débats qui traversent les différentes tendances et fractions de gauche et d'extrême gauche concernant le salariat et, plus précisément, les différentes thèses d'Antonio Négri (voir par exemple, dans une revue confidentielle, Thé N, "« revenu garanti » : quelques interrogations malvenues", *Les Temps maudits*, 11, octobre 2001, p. 39-52).

⁵²⁸ En 1977, à l'occasion d'une manifestation contre le projet d'une centrale nucléaire Superphénix, des affrontements violents éclatent qui conduisent à la mort d'un manifestant et aux blessures de plusieurs dizaines d'autres.

SP - Mais justement, si on vient aux Etats généreux, qu'est-ce qui vous avait conduit à inviter Toni Négri ? Vous le connaissiez ? Enfin, en dehors de connaître ses écrits ?

Du tout, du tout. C'est quand on est tombé.. Vincent était tombé sur un papier de Lazzarato dans Transversale ou autre dans, qui disait : « nous sommes tous des intermittents » un petit peu comme le faisait Mauricio. Donc était, on a appelé il a dit : « oh moi je travaille avec Toni Négri ça l'intéresse de venir ». Banco, au contraire. La question de d'autonomie ouvrière qui était une question à titre politique et personnel, qui traversait l'AMR dans les années 70. Il y avait des liens avec l'autonomie ouvrière même s'il y avait des critiques. Je retrouvais une partie des gens de l'AMR... ne sont pas rentrés au PSU justement à cause de ça. Et ont gardé des liens avec le parti de l'autonomie ouvrière en Italie. C'était et ça reste aussi quelque chose et c'est très rigolo, une petite anecdote. Quand j'étais, quand je discutais avec Négri : à un moment donné, il me dit : « t'étais pabliste toi »⁵²⁹. Donc ça doit se sentir quelque part. Il était suffisamment franc pour le voir. Donc on en a souri." (Maxime. Comédien. CLYPS. Lyon. 20-10-2003)

En 1992, plusieurs dirigeants de la CLYPS lyonnaise publient, dans *Libération*, un texte faisant référence aux thèses négristes en évoquant la thématique de l'intermittence comme préfiguration de nouvelles formes d'emploi⁵³⁰. En 1994, un de ces responsables signe un entretien avec Maurizio Lazzarato, dans la revue de ce courant, au cours duquel ils évoquent déjà certaines des thèses ultérieures de la CIP-IdF⁵³¹.

En 2003, la génération de militants pouvant faire directement le lien avec l'expérience politique des années 1970 a disparu et l'influence du négriste repose plus explicitement sur la place occupée par des intellectuels militants parisiens regroupés autour de la revue *Multitudes* qui, d'une part, sont déjà engagés dans une série de mobilisations relatives à la précarité et, d'autre part, depuis près de 10 ans, portent une attention régulière au régime de l'intermittence et aux conflits qui l'accompagnent à travers diverses publications et recherches consacrées aux conflits dans la production culturelle (Lazzarato, 1992) ou à l'activité immatérielle (Corsani, Lazzarato, Négri, 1996). Dans leur ouvrage de synthèse d'une enquête sur les intermittents, Antonella Corsani et Maurizio Lazzarato multiplient les assertions empiriques du type "l'enquête a montré que" alors que leur cadre théorique d'analyse et de description du régime est déjà largement construit⁵³². Certains des membres de ce groupe notamment Mauricio Lazzarato, Antonella Corsani se trouvent ainsi à l'intersection de plusieurs champs. D'une part, ils travaillent dans le cadre de la composante Isys de l'un des plus importants laboratoires

⁵²⁹ Le pabliste désigne une des principales tendances troskistes qui doit son nom au pseudo (Pablo) de son dirigeant Michel Raptis. Ce courant est à l'origine de la fondation de l'AMR évoquée par cet interlocuteur.

⁵³⁰ "Elle [l'intermittence] constitue, selon Maurizio Lazzarato et Antonio Negri (cf. leurs recherches sur le travail immatériel), une « nouvelle façon de travailler dans les sociétés postindustrielles, et non un mode d'emploi conjoncturel ». Et le prototype d'« ouvrier » intellectuel autonome des futures classes laborieuses existe peut-être en germe chez l'artiste ou le technicien intermittent du spectacle vivant et de l'audiovisuel." Vincent Bady, Laurent Figuière, Annie Gallay, "L'intermittence et le travail", *Libération*, 13 mai 1993.

⁵³¹ Laurent Figuière, "Art, travail, salaire : la coordination des intermittents du spectacle à Lyon", *Futur Antérieur*, septembre 1994, n° spécial sur Les coordinations de travailleurs dans la confrontation sociale.

⁵³² En allant sur le site de la revue *Multitudes* et en se dirigeant vers les archives de la revue *Futur Antérieur*, on perçoit l'antériorité de cet intérêt et la manière dont ce cadre théorique et la place qu'y occupe l'intermittence sont préexistants à la constitution de la coordination parisienne et à la mise en place de l'enquête.

d'économie (le Matisse)⁵³³. D'autre part, ils sont membres du comité de rédaction de la revue *Multitudes*. Enfin, ils sont en même temps membre de la CIP-IdF au sein de laquelle ils disposent d'une autorité spécifique⁵³⁴.

Est-ce à dire que ces thèses, portées par ce groupe intellectuels, validées par la CIP-IdF, sont celles des autres coordinations et, à plus forte raison, de l'ensemble des groupes mobilisés et des intermittents ? Sans discuter ici la validité théorique et politique de ces thèses, on peut montrer que ce qui fait leur force c'est qu'elles permettent de rendre compte de l'expérience pratique de larges fractions d'artistes et de techniciens (A). Mais cela n'implique pas que ces dernières adhèrent à la perspective politique sous-jacente à ces thèses comme à certaines des conclusions que les militants et intellectuels en tirent. C'est d'ailleurs pourquoi l'autorité de la coordination parisienne reste controversée (B).

A. La fin des découpages issus de la société salariale

Pour comprendre la force politique des thèses du courant négriste, j'en rappelle d'abord certains des traits essentiels (1). Je précise ensuite comment ce cadre général permet de penser différentes dimensions de l'expérience de certaines des fractions les moins professionnalisées telles que : l'impossible mesure de la valeur créée (2) ; la confusion des temps sociaux (3) ; le refus de la division du travail (4). Je précise ensuite certains des traits du contre modèle proposé par la CIP-IdF qui objective et radicalise le point de vue de ce courant (5).

1. Le capitalisme cognitif, la multitude et l'intermittent précaire

Dans le travail fordiste, les ouvriers sont dépossédés de leur savoir et leur "savoir tacite" n'est ni considéré ni rémunéré. Pour rémunérer et hiérarchiser les ouvriers, il faut qu'ils soient comparables, en ignorant leurs particularités, leurs spécificités. Les mises au point de documents écrits sur les procédures de travail, etc., visent ainsi à codifier les procédures, niant le travail invisible. Au stade actuel du capitalisme, défini comme un "capitalisme cognitif" (Moulier-Boutang) les divisions héritées du capitalisme fordiste (travail productif ou improductif ; travail manuel ou intellectuel ; emploi ou chômage) ne sont plus opérantes. Ce qui prédomine, c'est le travail immatériel qui, même s'il ne concerne encore qu'une petite minorité, tend à "à transformer les autres formes de travail et, finalement, la société toute entière" (Hardt, Negri, 2004, 88). A ce titre, il recèle un "énorme potentiel de transformation

⁵³³ Maurizio Lazzarato est défini par la revue *Multitudes* comme un "sociologue indépendant et philosophe" http://multitudes.samizdat.net/_Lazzarato-Maurizio_, consulté le 1^{er} novembre 2008.

⁵³⁴ Je m'appuie moins sur un travail d'observation du fonctionnement de la CIP-IdF que, d'une part, sur la congruence entre leurs textes et ceux produits par cette coordination ou certains de ses dirigeants et, d'autre part, sur une série d'observations à l'occasion de quelques coordinations nationales et de la présence de la CIP-IdF au moment du festival d'Avignon en 2004, ainsi que sur différents textes de recherche les concernant.

sociale positive" (idem, 89). Dans la lignée de Foucault, autre grande référence théorique de la CIP-IdF⁵³⁵, ces auteurs insistent aussi sur la dimension "biopolitique" dans la mesure où le travail immatériel "vise la création de nouvelles formes de vie sociale. Il devient immédiatement à la fois social, culturel et politique" (Hardt, Negri, 2004, 89). Ce travail immatériel s'appuie sur une diversité de réseaux qui favorise ce que Lazzarato (2004) nomme la "coopération des cerveaux" permettant la "cocréation des mondes possibles". Ce travail immatériel se caractérise par une "créativité diffuse" qui n'est plus la spécialité d'un groupe particulier mais a tendance à se diffuser dans l'ensemble de la société et des couches sociales, notamment parmi les catégories les plus dominées. Les anciennes hiérarchies sociales sont donc bouleversées et la "créativité et l'inventivité du pauvre, du chômeur, du précaire et du migrant sont des éléments essentiels de la production sociale. De même que la production sociale franchit aujourd'hui l'enceinte de l'usine, elle procède également à l'intérieur comme à l'extérieur de la relation salariale. Aucune ligne de partage social ne sépare les travailleurs productifs des travailleurs improductifs" (Hardt, Negri, 2004, 168).

L'acteur central n'est plus la classe ouvrière, qui a perdu son rôle historique, mais la multitude précarisée⁵³⁶, organisée en réseau, adoptant les nouvelles technologies comme modèle des structures organisationnelles. La multitude regroupe l'ensemble des pauvres et de ceux qui produisent et qui manifestent une créativité partagée. Cette multitude est constituée non plus des grandes catégories héritées de la philosophie de l'histoire (la Classe ouvrière ou le Capital) ou de la sociologie "qui ne conçoit, en les naturalisant, que des grands acteurs collectifs (la Société, l'État, les Acteurs)" (Lazzarato, 2004, 54) mais d'une multiplicité d'êtres (humains et non humains, la distinction entre nature et société étant elle-même obsolète) manifestant une puissance de création, d'autonomie et d'indépendance. L'intermittent du spectacle n'est plus alors qu'une des multiples figures de la multitude précarisée au même titre que l'ouvrier palestinien (voir l'annexe 9, p. 413).

Reprenant les thèses de l'autonomie ouvrière, Negri et Hardt indiquent que cette nouvelle réalité tend à rendre la forme Parti et Syndicale insuffisante. Les syndicats ne sont pas en mesure de représenter les chômeurs. Les divisions et les organisations en métiers deviennent des obstacles car "les conditions et les relations de travail deviennent aujourd'hui communes" (Hardt, Negri, 2004, 170). Les syndicats ont cessé d'être des "organisations politiques pour devenir des organisations purement économiques" (Hardt, Negri, 2004, 170).

⁵³⁵ La CIP-IdF organise une série de conférences concernant cet auteur au cours des années 2006 – 2007.

⁵³⁶ Voir aussi Virno, 2002.

Ce courant opère donc une double révolution symbolique et politique en marginalisant le travail, la classe ouvrière et les organisations du mouvement ouvrier issues de la révolution industrielle et du développement du capitalisme fordiste. La crise du régime de l'intermittence et les mobilisations sont stratégiques à double titre.

D'une part, elles constituent une manifestation exemplaire de la fin de la "convention keyneso-fordiste assise sur le modèle de l'emploi durable, à temps plein" (Tuchszirer, 2000, 3). D'autre part, l'intermittent et/ou le précaire (les deux catégories étant à la fois distinguées, comme dans l'appellation de la coordination parisienne, et souvent confondues et assimilées) devient une des figures centrales de cette multitude car il en concentre certains des traits essentiels. Il se caractérise par une précarité radicale tout en se situant au cœur de la production immatérielle et de la créativité, dans un secteur qui occupe une place maintenant importante et, depuis une vingtaine d'années, il a une capacité de mobilisation qui accentue la remise en cause de l'ancien mode de production. A l'occasion de la crise de ce régime, ne se joue "pas seulement l'avenir salarial et le statut des catégories directement concernées par la définition institutionnelle « d'intermittents du spectacle », mais plus généralement les formes de régulation, d'organisation du travail et les salaires du travail immatériel tout entier" (Corsani, Lazzarato, Négri, 1996, 139). Autour de la figure de l'intermittent et du précaire se constitue un nouveau sujet historique marquant la fin de la classe ouvrière et, corrélativement, d'une nouvelle forme organisationnelle - la coordination - qui condamne l'organisation syndicale. Ainsi, alors que dans les pages précédentes, mon usage du terme de précaire a une visée descriptive, nonobstant les difficultés induites par "l'inflation discursive" (Boumaza, Pierru, 2007, 11) de cette notion, pour les responsables de la coordination parisienne, il a une visée politique et militante, voire théorique.

L'analyse du régime de l'intermittence et des catégories pratiques mises en œuvre par les intermittents est l'occasion pour le courant négriste de souligner l'inanité des catégories issues des univers industriels et marchands, mobilisées par l'ensemble des appareillages techniques et administratifs de l'État keynésien, que ce soit la comptabilité nationale ou les expertises du ministère du Travail ou de l'Unedic.

2. L'impossible mesure de la valeur créée

Toutes les recherches ainsi que les analyses produites par les groupes mobilisés soulignent l'importance du travail invisible qui n'est pas résiduel, mais constitue l'essentiel du temps de l'activité. La coordination rouennaise utilise l'image de l'iceberg pour souligner l'importance

de ce travail invisible qui entoure chaque spectacle et l'activité générale des intermittents qui doivent se former, s'entraîner, répéter, faire leurs gammes, etc.⁵³⁷

Ce travail invisible a aussi des effets indirects plus difficilement mesurables sur une grande diversité d'acteurs sociaux (les publics, les artistes) et d'agents économiques (les commerçants, etc.). Antonella Corsani et Maurizio Lazzarato font ainsi référence à l'activité des abeilles qui n'est pas réductible à la quantité de miel produite et qui est décisive pour la diffusion et la reproduction de la vie autour d'elles⁵³⁸. Il résulte de la prise en compte de l'activité de pollinisation, plusieurs remarques.

Premièrement, les règles et catégories de la comptabilité nationale se révèlent incapables de prendre en compte et de mesurer cette activité, même si on dispose d'indicateurs sur l'importance de la production culturelle. Le rapport Guillot indique ainsi que le secteur culturel "emploie 300 000 personnes, soit autant que l'industrie automobile. En 2003, la valeur ajoutée sectorielle aurait dépassé 11 milliards d'euros, c'est-à-dire une valeur comparable à celle de la construction aéronautique, navale et ferroviaire. Au total, la valeur de la production du secteur est estimée à 1,2 % de la valeur de la production totale de l'économie" (Corsani, Lazzarato, Moulier-Boutang, Oliveau, 2005, 76). Mais, les artistes, au même titre que les abeilles, ne sont pas rétribués à la mesure de la valeur qu'ils créent. L'activité des petites compagnies ou des petites productions audiovisuelles alimente l'image d'une ville comme Paris et son attractivité mais cela ne débouche que sur la rente immobilière et non dans les comptes de ces compagnies et productions.

Deuxièmement, cette pollinisation justifie les prestations de l'Unedic qui permettent ce travail nécessaire à toute production, l'intermittence devenant une forme de "rémunération du travail invisible" (Coulangeon, 2004a, 244). Le régime permet de financer des projets ayant une utilité sociale. En conséquence, loin "d'être une « charge » supportée par les autres salariés, l'allocation chômage doit être pensée comme un investissement collectif, ce qui implique de redéfinir ses modalités de financement"⁵³⁹.

Troisièmement, il faut distinguer emploi et revenu. Le travail immatériel s'appuie sur une créativité diffuse, non mesurable, et qui ne concerne plus seulement des groupes identifiables, définis par des frontières strictes et s'appuyant sur des institutions sociales spécifiques. La créativité intervient aussi dans des organisations productives instables. Il s'agit donc d'opérer une disjonction entre le revenu, l'emploi et l'activité. Dès 1992, s'appuyant sur le fait que les

⁵³⁷ RAT, *Intermittents. Mode d'emploi*.

⁵³⁸ Un groupe de la CIP-IdF s'appelle d'ailleurs le Groupe Pollen. Cette métaphore écologique se retrouve chez Moulier-Boutang, autre membre du groupe (Moulier-Boutang, 2010).

⁵³⁹ "Synthèse des résultats de l'enquête socio-économique", *Interluttants*, 24, 7 juillet 2005.

intermittents sont en "situation permanente de travail et de formation (entretien, acquisition et amélioration de techniques, recherches, travail de textes (...)", les coordinations locales revendiquent la définition d'un statut d'intermittent à partir de la notion fondamentale de **"travail permanent à salariat intermittent"**⁵⁴⁰.

3. La confusion des temps sociaux

Les propriétés actuelles du travail artistique et la forme que lui donne le régime conduit à la confusion des temps sociaux. Le travail invisible rend inopérant la distinction emploi – chômage. Il s'accompagne d'une pluralité de temporalités qui sont "irréductibles au temps de l'emploi mais qui concourent à la valeur du produit culturel" (Corsani, Lazzarato, 2005, 3). Comme le disent les auteurs : "L'activité déborde largement l'emploi" (Corsani, Lazzarato, 2005, 3) ou comme l'indiquent régulièrement les intermittents interrogés, sur un mode mi-sérieux, mi-ironique : "on travaille avec le chômage".

Le travail invisible implique une confusion des temps et des espaces privés / public⁵⁴¹ et permet aux intermittents de se considérer comme travaillant en permanence. Dans l'enquête de la CIP-IdF, le tiers des intermittents interrogés (35,70 %) considère que la durée totale de leur activité sur l'année est de 11 mois et 21,81 % indiquent même qu'ils travaillent 12 mois sur 12 (Corsani, Lazzarato, 2005, 187). Plus de la moitié des personnes interrogées déclare donc qu'elles travaillent au moins 11 mois dans l'année, ce qui ferait des intermittents un des groupes les plus "actifs", voire le plus actif.

Compte tenu du contexte de lutte et des critiques concernant les intermittents qui ne seraient que des profiteurs, la description de l'intensité du travail a une dimension ostentatoire et tactique. Dans un texte visant la population rouennaise, la coordination locale définit les artistes et techniciens intermittents comme des "travailleurs acharnés avec des répétitions, avec une vie de famille compliquée par les fréquents déplacements " comme des fourmis et ne "ne sont pas les cigales qu'on le veut bien laisser croire"⁵⁴².

Mais, au-delà de ces dimensions, cette revendication retrouve la vérité du rapport que beaucoup d'artistes entretiennent avec leur activité. Elle est à l'opposé des processus de professionnalisation intervenus dans des métiers relevant traditionnellement du registre de la vocation ou précisément, les groupes concernés ont manifesté leur dignité de professionnels

⁵⁴⁰ *Manifeste n° 1*, Les coordinations locales et régionales des professionnels du spectacle vivant, de l'audiovisuel et du cinéma, Avignon, 15 juillet 1992 (tract de 3 pages – souligné par les auteurs).

⁵⁴¹ Une telle propriété explique d'ailleurs que Alain Chenu intègre les professions de l'information, des arts et du spectacle (avec les agriculteurs, les chefs d'entreprise, les professions libérales) dans sa catégorie des entrepreneurs qui ont la " la liberté d'organiser leur temps à leur convenance. Leurs horaires de travail sont lourds et débordent sur les soirées et les fins de semaine" (Chenu, 2002, 151).

⁵⁴² RAT, Intermittents. Mode d'emploi, juillet 2003.

en instaurant une série de coupures. Pour les infirmières, instituer un rapport salarial a nécessité de dissocier vie privée et vie professionnelle comme moyen de séparer identité professionnelle et identité personnelle, qualités personnelles et rôle professionnel et, par-là, de rompre avec ce qui impliquait un engagement total de la personne (Kergoat, 1992).

L'inadéquation des catégories de la comptabilité nationale implique alors que ce qui est habituellement considéré comme de la tricherie par l'Unedic et du Jeu avec la règle par les sociologues n'est que la manifestation de "l'inadéquation du système de protection sociale à des pratiques d'expérimentation et de création pour lesquelles emploi et travail ne se recourent jamais totalement"⁵⁴³.

4. Refus des divisions du travail et créativité

La faiblesse de la division du travail est une des caractéristiques centrales des petites structures de production artistique. Celle-ci est en grande partie le résultat de contraintes économiques, la faiblesse des budgets étant le plus souvent liée à une faible reconnaissance artistique, publique et institutionnelle. Elle est aussi d'autant plus systématique qu'elle est revendiquée par une partie des intermittents qui manifestent ainsi leur rupture avec le monde du salariat fordiste incarné par la FNSAC.

"C'est un syndicat [la FNSAC] de professionnels, c'est un syndicat de salariés, donc ça regroupe les salariés du secteur avec un métier précis, machin. C'est aussi pour ça qu'avec les précaires associés, quand on allait aux AG d'la CGT avant l'mouvement (...) il fallait toujours s'exprimer en disant son métier, alors c'était très drôle parce que, par exemple [elle cite le nom de la personne] il prenait la parole et Voirin [secrétaire général de la FNSAC] d'l'a cègète lui disait quel est ton métier camarade ? et [elle cite le nom de la personne], il disait ben, j'suis comédien, metteur en scène, chanteur, j'décharge le camion, j'construit les décors, j'réalise des courts métrages, j'fais du mime, j'suis chargé d'prod, etc etc etc. Alors au bout du cinquantième métier, Voirin n'en pouvait plus. Et c'est aussi ça qu'on défend à la coordination, c'est que personne n'a un métier particulier, tout l'monde va, vient" (cité par Lechaux, 2005, 139 - entretien avec une enseignante membre de la coordination parisienne).

Ce refus est théorisé comme celui des assignations et des catégorisations que les réformes tendent à cristalliser⁵⁴⁴. Le refus des découpages hérités conduit donc à revenir non seulement sur les divisions du travail (et le caractère "borné" d'un métier) à l'intérieur de l'activité artistique mais aussi sur les coupures entre l'art et le non art, en revendiquant la diversification des activités. La rupture avec l'idéologie romantique du créateur et, dans le contexte actuel, l'élargissement des publics (i.e. toutes les tâches sociales qui accompagnent le développement de l'art) impliquent que l'on ne puisse en rester à une vision restrictive de l'activité

⁵⁴³ Synthèse des résultats de l'enquête socio-économique", Interluttants, 24, 7 juillet 2005.

⁵⁴⁴ "On voulait nous séparer par une réforme qui effectue un tri au mépris de nos pratiques d'emploi, par des mots qui assignent : artistes OU techniciens, salariés du spectacle vivant OU de l'industrie culturelle, intermittents OU précaires", in *Unedic et transformations du salariat*, intervention au colloque « Quels nouveaux droits sociaux, face à la précarité de l'emploi ? », Paris, 23 mai 2005. http://www.cip-df.org/article.php?id_article=2144&var, récupéré le 1^{er} septembre 2005

artistique⁵⁴⁵. La généralisation des tâches d'enseignement et du travail social "conduit à valoriser l'intervention artistique, c'est-à-dire le processus plus que le résultat. La production d'une œuvre n'est donc plus la finalité principale de la création, ainsi la valeur artistique ne s'inscrit plus dans l'œuvre, mais repose désormais sur la proximité plus grande d'une population avec l'artiste et la démarche artistique" (Liot, 2009, 63).

Ce refus de la division du travail implique celui de confiner l'activité créatrice à un groupe particulier car ce qui caractérise le nouveau capitalisme, c'est la capacité créative des différentes subjectivités. Non seulement, il ne peut y avoir de coupure entre les métiers (techniciens ou artistes) les statuts (amateurs ou professionnels), mais il ne peut y avoir d'obstacles à la reconnaissance de l'innovation et de la créativité de tous. C'est pourquoi les coordinations refusent, elles aussi, la mise en place d'une carte professionnelle et dénoncent toutes les procédures de classement, tout ce qui est regroupé dans les "politiques d'excellence", accusées de brider les innovations, ainsi que les institutions culturelles et les instances publiques qui se sont arrogées le monopole du jugement⁵⁴⁶. Il ne s'agit donc plus d'ajuster l'offre artistique aux possibilités de financement mais, à l'inverse, d'ajuster et de développer les financements aux infinies possibilités de création.

S'inscrivant dans la traditionnelle critique artiste, et adoptant le point de vue des fractions les moins reconnues esthétiquement, les auteurs négristes dénoncent "les logiques financières et gestionnaires (tant dans les structures privées que dans celles publiques) [qui] prennent le pas sur la logique « artistique » et induisent à la fois une homogénéisation des produits et un conformisme des publics" (Corsani, Lazzarato, Moulrier-Boutang, Oliveau, 2005, 68). Plus encore, arguant du fait que "toute l'histoire et la pratique des arts depuis plus d'un siècle témoigne [sic] de la disjonction de la notion d'œuvre d'art et de savoir faire quantifiable par des examens, et sanctionnable par la délivrance d'une carte ou d'un diplôme", une commission de la CIP-IdF revendique que "des personnes produisant un travail artistique que nous pouvons considérer comme « mauvais » puissent continuer à le faire. En effet, la profusion de

⁵⁴⁵ "On peut ainsi avancer que l'efficacité artistique et sociale du spectacle repose sur la mise en œuvre coordonnée d'une pluralité de relations de service. Cette réalité devrait être au centre des qualifications donnant accès au régime des intermittents. En trop réduire le périmètre c'est avoir une vision fautive de l'activité réelle du spectacle. La prise en compte des relations de service autres que de production – diffusion de spectacles (enseignement, formation, action culturelle) est ainsi essentielle, et pour une part forte (un tiers – sinon plus) des heures considérées." (Philippe Henry, "Un monde social à redéployer", hors série Thématiques de *La Nouvelle Vie Ouvrière*, décembre 2003, p. 31).

⁵⁴⁶ "(...) opposer la « créativité naturelle » et « spontanée » que tout individu enferme en lui à la compétence socialement, c'est-à-dire scolairement, garantie, c'est à travers le mot d'ordre humaniste, dénoncer le monopole de la légitimation culturelle que s'arrogue le système d'enseignement et du même coup dévaloriser la compétence, certifiée et légitimée par l'institution universitaire, des agents qui, au nom de cette compétence, occupent les échelons les plus élevés de la hiérarchie institutionnelle" (Bourdieu, 1984c, 230-231).

spectacles et de compagnies nous apparaît comme la traduction d'un désir d'expression de la société. Vouloir réguler cette croissance est un projet à proprement parler réactionnaire qui ne pourra jamais se réaliser effectivement."⁵⁴⁷

L'intermittence recèle donc des potentialités révolutionnaires en remettant en cause les catégories héritées de l'ancien capitalisme et en soulignant les potentialités créatives de chaque subjectivité, la "figure hybride du salarié-employeur" concentrant et incarnant ces potentialités. Or, l'étude de la CIP-IdF souligne combien cette figure est liée à la précarité, voire en constitue une des expressions les plus manifestes. En effet, la position de salarié/employeur, qui masque souvent la création de son emploi par l'intermittent, concerne prioritairement les femmes qui ont dépassé la quarantaine, davantage présentes dans les régions que dans la région parisienne. Le salaire moyen est de 9 991 € pour le salarié – employeur et de 14 367 € pour le salarié non employeur ; les salaires médians sont respectivement 7 477 € et 11 880 €. La part des allocations (55 % du revenu) est plus importante que chez les simples salariés (45 %) (Corsani, Lazzarato, 2008).

Les auteurs de l'étude sont donc conduits, empiriquement, à souligner que cette position hybride est un facteur de précarité et la manifestation d'une faible intégration professionnelle. Mais les enjeux politiques et théoriques de cette figure sont si importants qu'ils continuent de la valoriser dans la mesure où elle "traduit une mutation à la fois des métiers et des formes de production artistique"⁵⁴⁸ et synthétise l'ensemble des ruptures introduites par le régime : confusion des temps sociaux ; refus des divisions traditionnelles du travail ; fin du salariat fordiste ; créativité et "degré d'expérimentation plus élevé que celui des productions culturelles normées." (Corsani, Lazzarato, 2008, 86)

5. Le contre protocole pour un nouveau salariat

A différents moments des mobilisations, des groupes mobilisés indiquent la nécessité de réfléchir à la mise en place d'un nouveau dispositif à partir d'une même série d'interrogations. Ce dispositif doit-il être égalitaire et à quel degré ? Doit-il être maintenu dans le régime général ? Les prestations constituent-elle un salaire de complément ou de remplacement ? Le plus souvent ces discussions débouchent sur la simple définition de principes généraux sans l'élaboration de projets détaillés (voir l'annexe 6 – p 413 – qui précise quels sont ces principes pour la coordination rouennaise en 1995) . Pendant une longue période, la FNSAC est la seule

⁵⁴⁷ *Nous lisons le rapport Latarjet*, CIP-IdF (commission « Saison en Lutte »), juillet 2004.

⁵⁴⁸ "Synthèse des résultats de l'enquête socio-économique", *Interluttants*, 24, 7 juillet 2005.

à proposer des textes relativement élaborés. En 2003, la CIP-IdF conforte son autorité en proposant un contre modèle fondé sur les principes théoriques qui viennent d'être décrits et appuyés sur la maîtrise d'outils techniques sophistiqués en intégrant une fonction cosinus, ce qui conduit Thomas Piketty à souligner "la créativité des intermittents"⁵⁴⁹. Le contre modèle permet "de se soustraire en partie du lien de subordination et de la contrainte salariale, ouvrant ainsi d'autres possibles, d'autres « fabriques du sensible », selon l'expression de Jacques Rancière" (Corsani, Lazzarato, 2008, 16) et "n'a pas pour ambition de défendre les acquis sociaux des Trente Glorieuses, mais entend défendre de nouveaux droits sociaux associés à la mobilité et à la flexibilité de l'emploi" (Corsani, Lazzarato, 2008, 13).

Sans en donner une description trop technique (voir pour cela le site de la CIP-IdF), on peut retenir les traits saillants suivants de ce contre modèle qui est fondé sur le passage "d'une logique interprofessionnelle fondée sur l'emploi, donc sur la cotisation assise sur le salaire individuel, à une logique sociale de financement" (Corsani, Lazzarato, 2008, 120). Il s'agit donc de revendiquer la mise en place d'un revenu permanent qui soit déconnecté de l'activité contribuant ainsi à la remise en cause du modèle salarial.

Mutualisation et égalitarisme du régime. Le protocole de juin 2003 est critiqué pour ses effets inégalitaires⁵⁵⁰ car il vise "à maintenir de forts écarts de revenus (salaire direct plus allocations)" (Corsani, Lazzarato, 2005, 9) au bénéfice des professionnels les plus intégrés en garantissant "des conditions d'indemnisation chômage particulièrement avantageuses pour les intermittents connaissant une plus grande régularité des contrats et des rémunérations très élevées" (Corsani, Lazzarato, Moulier-Boutang, Oliveau, 2005, p. 5).

A l'inverse, le modèle de la CIP-IdF définit certains mécanismes (retour à la date anniversaire et à la règle du décalage ; fixation d'un plancher pour l'allocation journalière ; plafond mensuel indemnités - salaire) qui définissent un dispositif de mutualisation fondé sur un système redistributif "en faveur des plus fragilisés et des plus précaires (...) à la charge, bien entendu, des salariés les mieux rémunérés" (Corsani, Lazzarato, 2005, p. 9)⁵⁵¹. En effet si les uns voient les indemnités croître, "les indemnités totales versées aux intermittents

⁵⁴⁹ Thomas Piketty, "Intermittents : l'heure des propositions", *Libération*, 29 mars 2004.

⁵⁵⁰ "Arnaud meunier fait partie des intermittents qui n'ont pas eu à se plaindre du nouveau protocole d'indemnisation entré en vigueur le 1^{er} janvier 2004. "Grâce au nouveau régime, j'ai pu m'offrir un voyage à New York", explique le metteur en scène et responsable de la compagnie La Mauvaise Graine, créée en 1998, et installée à Paris, non sans déplorer l'absurdité de la situation. Après avoir touché 4 500 euros pour un contrat au mois de mars, il a pu se prévaloir de 15 jours d'indemnisation supplémentaire du fait de son ancienneté dans la profession. En revanche, un jeune comédien de sa compagnie, qui a accumulé dans le même temps quatre cachets de 200 euros, n'a bénéficié d'aucune journée d'indemnisation. "Les nouvelles dispositions m'enrichissent alors qu'elles paupérissent l'équipe avec laquelle je travaille", constate-t-il." (Charlotte Collonge, "A la compagnie la Mauvaise graine, la réforme a accentué les disparités", *Le Monde*, 15 avril 2004).

⁵⁵¹ Voir les tableaux, p. 32 et suiv. (Corsani, Lazzarato, Moulier-Boutang, Oliveau, 2005)

bénéficiant de hauts salaires sont bien moindres" (Corsani, Lazzarato, Moulier-Boutang, Oliveau, 2005, p. 16). C'est d'ailleurs pourquoi il propose une annexe unique.

Assouplissement des conditions d'accès. Diverses mesures permettent d'assouplir les conditions d'accès au régime. C'est le cas de la proposition de réintégrer la totalité des heures de formation données pour l'ouverture et le calcul des droits, ce qui ne peut que favoriser des groupes comme certains comédiens peu reconnus ayant une importante activité d'enseignant.

L'équilibre des comptes. Le nouveau modèle ne vise pas à réduire le déficit du régime. Ses auteurs reconnaissent que certaines de leurs propositions tendent à élever le coût de l'intermittence. D'une part, ils soulignent que le protocole de juin 2003 accentue lui aussi les dépenses. D'autre part, ils indiquent que deux traits essentiels du nouveau modèle devraient équilibrer ce coût supplémentaire : le nouveau mode de calcul de l'Indemnité Journalière incite à une plus grande déclaration ; le principe de mutualisation implique que les revenus élevés contribuent davantage. Enfin, et surtout, en revenant sur leur argumentation relative aux mesures de la valeur de l'activité des artistes, ils soulignent que le financement de l'activité des intermittents doit être considéré comme relevant d'un "investissement collectif" ce qui les conduit à définir un programme théorico-politique pour le futur : définir la valeur créée par ces activités ; définir les lieux où sont captées les externalités créées afin de "ponctionner les ressources nécessaires au financement de l'« investissement collectif » dont il est question ici" (Corsani, Lazzarato, Moulier-Boutang, Oliveau, p. 77). Cela implique de considérer que l'ensemble de l'économie est susceptible de financer cette activité, justifiant ainsi le caractère interprofessionnel du régime.

Reprenant l'analyse que Bernard Gazier propose des Sublimes du XIX^{ème} siècle, il s'agit donc de mettre en place un dispositif permettant aux salariés de disposer d'une autonomie réelle et d'une maîtrise véritable de leurs conditions de travail et de vie mais, à l'inverse des réformes du régime de 2003 (modifié en 2007), privilégiant les fractions les plus professionnalisées et intégrées des artistes et des techniciens, le contre modèle veut mettre en cause "les privilèges corporatistes des sublimes fondés sur les compétences et le professionnalisme d'une poignée d'ouvriers" (Corsani, Lazzarato, 2008, 21).

B. La place controversée de la CIP-IdF

Avant 2003, la nationalisation des champs de production et de la lutte s'accompagne de l'absence d'une véritable coordination parisienne (1). A partir de 2003, en s'appuyant sur ses ressources militantes, intellectuelles mais aussi spatiales (être présent dans l'espace parisien est une ressource militante et politique), la coordination parisienne occupe donc une position

centrale (2). Néanmoins, cette position reste controversée et fragile, soumise à une série de remises en cause (3).

1. Centralisation parisienne des champs artistiques et nationalisation de la lutte

Il existe en France, une très forte centralisation avec la présence, dans la capitale, des instances dominantes dans les champs politiques, économiques et artistiques (Menger, 1993) qui se manifeste, dans ce dernier cas, par la concentration parisienne des instances de jugements (journalistes, universitaires spécialistes des arts) ainsi que des entreprises et des institutions de production. L'espace des mouvements sociaux est lui-même fortement centralisé ; les directions nationales (ou ce qui en tient lieu pour certaines organisations) sont le plus souvent installées à Paris et les manifestations nationales se déroulent dans cette même ville⁵⁵².

Jusque dans les années 1960, au sein du spectacle vivant, l'activité est essentiellement parisienne et la politique de décentralisation théâtrale, mise en place après la Libération, est limitée à quelques institutions qui interviennent sur des parties importantes du territoire français⁵⁵³. A partir des années 1970, en même temps que l'économie du projet se généralise et que la constitution des réseaux s'impose à tous, le champ de production théâtrale se nationalise.

Les années 1980 constituent un tournant important avec le développement considérable des politiques culturelles nationales et locales qui permettent et imposent le soutien à un plus grand nombre de structures de production et de diffusion sur l'ensemble du territoire français. Des structures professionnelles se multiplient dans les grandes agglomérations et, dans une moindre ampleur, dans des nombreuses villes moyennes ou dans des espaces ruraux⁵⁵⁴.

La primauté de l'espace parisien n'est pas réellement remise en cause en continuant de concentrer les instances de jugement et de classement ainsi que les principales institutions de production. Sa part relative dans la production se maintient, même inégalement en fonction des secteurs et des indicateurs. En 1992, l'espace parisien ne rassemble que 46,4 % des

⁵⁵² "La principale ressemblance entre le XVIII^e et le XX^e siècle réside dans le fait que la proximité du pouvoir et la possibilité de paralyser la capitale donnent aux travailleurs de Paris et des alentours un avantage certain sur leurs camarades de province. Au XX^e siècle, conscients de cet avantage, les organisateurs de mouvements sociaux du reste de la France envoient des représentants manifester à Paris même pour donner plus de poids à leur action." (Tilly, 1986, 553).

⁵⁵³ Voir Goetschel, 2004 ; Gontard, 1973 et la carte de la page 1 de couverture qui en fournit une illustration frappante.

⁵⁵⁴ La DRAC Rhône-Alpes indique ainsi que sur les 58 compagnies subventionnées par la DRAC sur la région, en 1994, près de la moitié (24) ont leur siège social à Lyon tout en jouant dans les théâtres et centres culturels de la banlieue : Oullins, Feyzin, Bron, Saint Priest, etc.

structures de production théâtrale bénéficiant des aides de l'État (Tableau 16, p. 346). Il concentre néanmoins l'offre générale de travail artistique. En 2002, près de la moitié des employeurs d'intermittents⁵⁵⁵ y sont installés et ces derniers, proposent 67 % de la demande nationale de travail intermittent et 73 % des rémunérations versées, cette part montant à 88 % pour les cadres et descendant à 63 % pour les artistes (Menger, 2005, 250).

L'espace parisien est aussi celui qui est intégré dans les systèmes d'échanges internationaux et les effets de concurrence et d'émulation que cela implique.

"Il y a des bons musiciens partout en France. C'est pas le problème, mais simplement il y a.... La quantité n'est pas la même. Donc. Attendez en région, il y a des hiérarchies si on veut quoi. On peut dire nous : « super bien c'est un des meilleurs trompettistes de la région », etc... On arrive à Paris ; il y a les meilleurs trompettistes du monde qui sont là quoi. Et en plus, on voit passer plein de gens, plein de gens qui viennent de tous les pays... mondial. Ça veut pas dire qu'il y a des mauvais musiciens en province. C'est pas du tout ça. Simplement il y en a beaucoup plus à Paris. Et, j'en ai rencontré beaucoup plus en un mois qu'en dix ans à Grenoble. En dix ans. A Grenoble on a vite fait le tour, on connaît tout le monde au bout de trois mois." (Hugo. Musicien. CIP-IdF. Paris. 30-10-2003.)

Si on considère la production théâtrale, la part relative des espaces régionaux dans l'offre de production se stabilise mais, compte tenu de la croissance globale, leur volume d'offre croît considérablement.

Tableau 16. Répartition spatiale des structures théâtrales bénéficiaires des subventions de la direction du théâtre

	1972		1980		1984		1992		1992-1972
	n	%	n	%	n	%	n	%	
France (autres)	43	44,8%	54	26,5%	145	30,5%	195	37,4%	4,53
PACA	4	4,2%	13	6,4%	29	6,1%	34	6,5%	8,50
Rhône-Alpes	9	9,4%	19	9,3%	44	9,3%	49	9,4%	5,44
RP	40	41,7%	118	57,8%	257	54,1%	244	46,7%	6,10
Total	96	100,0%	204	100,0%	475	100,0%	522	100,0%	5,43

Ce tableau s'appuie sur l'exploitation des documents annuels produits par la DMDTS, entre 1972 et 1992, recensant l'ensemble des subventions versées aux compagnies indépendantes ainsi que sur les publications du ministère indiquant les subventions versées aux Théâtres nationaux et centres dramatiques nationaux. J'exclus ce qui relève de l'action culturelle et de la diffusion (maisons de la culture, etc.)

Dans la région Rhône-Alpes, entre 1980 et 1992, on passe ainsi de 19 à 49 structures théâtrales bénéficiant d'aides de l'État – ce qui sous-évalue considérablement la pression exercée sur les financeurs publics⁵⁵⁶ -. En 1986, au titre de la caisse des congés spectacle il y a 1 518 intermittents, mais 3 912 en 1994 et 8 565 en 2005⁵⁵⁷. En 2007, il y a 2 029 employeurs d'intermittents recensés en Rhône-Alpes qui est alors la seconde région, derrière l'Ile de

⁵⁵⁵ Source <http://www.assedic.fr/unipublics/index.php?idarticle=10729>, le 14 avril 2004.

⁵⁵⁶ L'auteur d'une étude sur le service théâtre de la DRAC de Rhône-Alpes indique ainsi que ce dernier a reçu en 1993, 216 dossiers de demandes de subvention (Geneletti, 1994).

⁵⁵⁷ *Activité du spectacle en Rhône-Alpes, Diagnostic du Contrat d'Objectifs Emploi-Formation de Rhône-Alpes*, Mai 2009, multigraphié, p. 4.

France qui en concentre 10 716⁵⁵⁸. Ce processus est identique dans les différentes régions même s'il est quantitativement inégal.

Ainsi, se constituent progressivement des espaces de production et de diffusion ainsi que des marchés du travail localisés qui constituent la base matérielle de ce que, dans le chapitre précédent, j'ai désigné comme les réseaux professionnels territorialisés, communauté pertinente de l'action collective.

Cette transformation est d'ailleurs perçue par la FNSAC et certains de ses syndicats qui tentent d'adapter leur organisation⁵⁵⁹. En 1988, le SFA crée un demi-poste de délégué régional interbranche à Marseille, dont la compétence s'étend de Perpignan à Menton jusqu'à Valence (dans la vallée du Rhône). Dans un éditorial de 1991, le responsable national du SFA indique que le SFA a des adhérents dans 69 départements "mais par tradition centralisatrice, son organisation était trop parisienne. Aussi, progressivement se mettent en place nos sections régionales, plus proches des réalités que vivent les artistes interprètes au quotidien"⁵⁶⁰. Le SFA impulse une série de mobilisations dans plusieurs régions. Le 7 novembre 1988, à l'occasion d'une journée nationale de lutte, la section de Provence Côte d'Azur organise l'occupation de l'ASSEDIC de Marseille et, à Rouen, une délégation est reçue par la direction locale des ASSEDIC "appuyée par une cinquantaine de leurs camarades (un chiffre important dans cette région, on l'imagine bien)"⁵⁶¹. En 1990, la revue de la FNSAC rend compte d'une série d'actions et d'occupations, par plusieurs centaines de personnes, des locaux des ASSEDIC dans les Bouches du Rhône et qui sont soutenues par des membres de la direction nationale de la fédération⁵⁶². Mais ces tentatives rencontrent de nombreuses difficultés (le poste de délégué régional est rapidement abandonné) qui reposent probablement sur le maintien de l'entreprise, voire du groupe professionnel, comme communauté pertinente de l'action collective. En 2010, la responsable syndicale du SNAM d'une grande institution musicale en région ne connaît toujours pas le responsable syndical des techniciens (permanents de la fonction publique territoriale) dont elle sait qu'il mène des négociations avec la direction mais sans en connaître la teneur⁵⁶³.

⁵⁵⁸ *Activité du spectacle en Rhône-Alpes, Diagnostic du Contrat d'Objectifs Emploi-Formation de Rhône-Alpes*, Mai 2009, p. 12

⁵⁵⁹ Menger souligne que 78 % des comédiens syndiqués résident dans la région parisienne alors que cela ne concerne que 27 % des membres d'une coordination (Menger, 1997a, 351).

⁵⁶⁰ *Plateaux*, n° 124, janvier - mars 1991.

⁵⁶¹ *Plateaux*, n° 115, octobre - décembre 1988.

⁵⁶² J Chauvin, "Actions exemplaires sur les ASSEDIC en région Provence", *Spectacle*, n° 212, juin 1990.

⁵⁶³ Gilberte. Musicienne. Responsable d'une section SNAM d'un orchestre classique. Lyon. 19-01-2010.

Document 22. Le nom des coordinations en 2003

Collectif autonome de lutte Nantes - CAL 44 ;
 Collectif de Franche-Comté ;
 Culture en danger de Montpellier ;
 Interluttants Loiret ;
 Collectif 112 de la Sarthe ;
 Coordination Rouen artistes et techniciens ;
 Coordination des intermittents du Pas-de-Calais ;
 Culture en danger Perpignan Pyrénées-Orientales ;
 Interluttants Avignon ;
 Coordination Intermittents 33 ;
 Coordination des gens du spectacle en Auvergne ;
 Collectif culture de Grenoble ;
 Collectif audois de sauvetage de la Culture ;
 Coordination d'Orléans ;
 Coordination lyonnaise des professionnels du spectacle vivant, de l'audiovisuel et du cinéma ;
 Collectif des professionnels du spectacle et de l'audiovisuel de Basse-Normandie ;
 Coordination des professionnels du spectacle de la Loire
 Coordination des intermittents et précaires d'Ile-de-France ;
 Assemblée générale des intermittents Midi Pyrénées-Toulouse ;
 Coordination des professionnels du spectacle de la Loire.

A l'inverse, les coordinations prennent immédiatement en compte la dimension territoriale et locale comme le manifestent, dès 1992, leurs noms qui, systématiquement, en le combinant avec plusieurs dimensions (référence à l'intermittence, à la constitution de groupes de lutte en rupture avec la forme syndicale⁵⁶⁴, à un métier, à une cause universelle avec la "culture en danger") mentionnent leur territoire d'implantation⁵⁶⁵

2. Emergence tardive de la coordination parisienne

Malgré la centralisation des entreprises de production et de diffusion audiovisuelles et cinématographiques, des institutions artistiques, d'un grand nombre de grandes compagnies indépendantes et d'une majorité de professionnels, il n'y a pas, jusqu'en juin 2003, de véritable coordination parisienne. Les manifestes de 1991 et les réunions de 1992⁵⁶⁶, les Etats Généreux de 1993 ainsi que les mobilisations de 1996 – 1997 s'organisent sans véritable coordination issue de cet espace. Il existe la mention d'un Mouvement des Intermittents de

⁵⁶⁴ "interluttants", "collectif", "coordination".

⁵⁶⁵ La seule exception est celle des techniciens du festival d'Avignon se constituant en 2003 mais son existence est conjoncturelle, de courte durée (elle n'a même pas de nom) tout en reposant elle aussi sur des liens d'une très grande intensité (sur une période de 2-3 mois qui, pour certains a pu être renouvelée plusieurs années).

⁵⁶⁶ Ainsi, la réunion de Strasbourg (15-16 octobre 1992) rassemble coordinations suivantes : Alsace-Lorraine (CISAL) ; Aquitaine (CRISA) ; Auvergne (CGS) ; Bourgogne (CIB) ; Bretagne Rennes ; Drôme-Ardèche (CODA) ; Franche-Comté (CRPSAV) ; Languedoc-Roussillon (CRIPS) ; Saint-Étienne (CPSL) ; Lyon (CLYPS) ; et trois coordinations nouvellement créées : Crest ; Caen ; Reims. Source : *CLYPS infos 1*, novembre 1992.

Paris, et d'un Groupe Bastille⁵⁶⁷ dans certains textes de 1997⁵⁶⁸, notamment dans une lettre adressée aux ministres de la Culture (Catherine Trautman) et du travail (Martine Aubry) à l'occasion de rencontres inter – régionales des Professionnels du Spectacle Vivant, de l'audiovisuel et du cinéma à Marseille (6, 7, 8 juin 1997). Des procès verbaux de réunions ou d'assemblées générales mentionnent l'existence de groupes parisiens qui démontrent alors un éclatement et l'absence d'organisation unique. Le compte-rendu de l'AG nationale du 1^{er} mars et 2 mars 1997 mentionne ainsi quatre groupes venant de Paris : Aligre/Bastille Maison des Ensembles ; Collectif Intermittents Maison des Ensembles ; Comité de lutte de la Cité de la Musique ; FEDERCIES Aligre. Dans le compte rendu, les délégués de Paris soulignent d'ailleurs qu'ils connaissent "un gros problème de mobilisation et de sensibilisation sur Paris". Plus loin, un autre ajoute : "Nos manifestations sont très CGT ; il y a parfois des esclandres violentes et cela effraie un peu les gens qui souhaitent rejoindre notre mouvement"⁵⁶⁹.

Cette place apparaît donc encore limitée et modeste, ne serait-ce que par contraste avec la phase suivante. On peut faire plusieurs hypothèses pour en comprendre les raisons. D'une part, différents facteurs économique, notamment la diversité des marchés du travail et donc des activités y compris pour les comédiens (ce qui distingue la situation parisienne de celles des espaces locaux en France), la présence d'entreprise assurant de meilleurs salaires, impliquent, comme le montrent les diverses recherches, que les intermittents présents dans l'espace parisien ont une activité et des revenus plus importants. D'autre part, des groupes comme les comédiens des compagnies indépendantes qui ont une plus forte propension à se mobiliser, sont proportionnellement moins importants dans cet espace d'autant que les entreprises des secteurs privés des différents champs de production et les institutions des secteurs publics se comportent davantage comme des patrons de combat et peuvent jouer les mécanismes classiques de "l'armée de réserve" et de la concurrence interindividuelle. Il est assez significatif que les personnels des théâtres privés sont peu présents dans les mobilisations, sauf à l'exception des grandes journées nationales.

Enfin, il faudrait considérer les conditions de constitution des réseaux locaux et des mouvances. J'en ai montré l'importance dans la mise en place et le maintien des coordinations locales. On peut alors se demander si compte tenu de la taille de l'espace parisien et francilien

⁵⁶⁷ En 1997, ce second groupe fait partie des signataires de deux textes : "Nous sommes la gauche" (*Inrockuptibles*, *Libération* et *Témoignage Chrétien* les 8, 7 et 8 mai 1997) et "Nous nous permettons d'insister" (*Le Monde*, 30 mai 1997). En juillet 2003, en tant qu'association, il sert de support technique (pour recevoir les chèques) à la CIP puis disparaît de l'espace des mobilisations.

⁵⁶⁸ Le groupe Bastille existe jusqu'en 2003 et participe à la fondation de la CIP-IdF dans laquelle il se fond.

⁵⁶⁹ *Assemblée générale des coordinations et assemblées régionales des professionnels du spectacle et de l'audiovisuel*, Reims, 1^{er} et 2 mars 1997.

(en terme spatial mais en volume d'emploi), il n'y a pas une multitude de réseaux qui ont le plus grand mal à se coordonner. La faiblesse de ces réseaux locaux s'accompagne de la présence de grandes institutions et de groupes professionnels (les comédiens de doublage par exemple) qui permettent à la FNSAC d'être plus présente dans cet espace et d'assumer la direction de la mobilisation dans l'espace régional qui, dans cette lutte, comme dans d'autres mobilisations, constitue un espace stratégique à l'égard duquel toute direction nationale est nécessairement très attentive. Non seulement les syndiqués du SFA sont massivement présents dans la région parisienne (61,7% contre 52,7 % pour l'ensemble des intermittents relevant de la CCS) mais ils sont souvent nés à Paris ; c'est le cas de 23 % d'entre eux contre 15 % des intermittents de la CCS (Rannou, Marchika, Roharik, 2007).

En juillet 2003, la constitution de la CIP-IdF constitue donc, avec un décalage de 10 ans par rapport aux autres régions, une rupture importante qui semble reposer sur une série hétérogène mais temporairement convergente de facteurs. Elle s'explique d'abord par la conjoncture nouvelle déjà décrite de la réorientation de la position du ministère de la Culture et de la perception de la dangerosité du protocole du 26 juin 2003. Elle repose ensuite sur l'inquiétude des professionnels parisiens qui, même de manière plus modérée, connaissent eux aussi les phénomènes de baisse d'activité et de revenu qui caractérisent les bénéficiaires des annexes 8 et 10. Elle est, enfin, inséparable de préoccupations nouvelles concernant la montée de la précarité parmi les professions intellectuelles de l'édition et de la presse, de la recherche et de l'université, massivement concentrées dans l'espace parisien. En 2001, les auteurs de l'ouvrage consacré aux "intellos précaires" appellent ces groupes à se mobiliser et indiquent qu'il "serait précieux de créer des structures associatives ou informelles qui permettent une certaine coordination des précaires" (Rambach, Rambach, 2001, 306).

Ce type d'interrogation conduit ainsi à la constitution, en décembre 2002, des PAP qui réunissent différentes catégories de précaires – dont des intermittents –, cette association jouant un rôle décisif dans la constitution de la coordination parisienne. Ce groupe qui, significativement, a l'habitude de se réunir au théâtre de la Colline, fournit le lieu des premières réunions et appelle à l'AG fondatrice de la CIP-IdF – à Chaillot – au sein de laquelle ses membres transfèrent leur connaissance des pratiques militantes (Lechaux, 2005). Ce groupe rédige et signe les premiers textes de la coordination parisienne. Dans une édition spéciale de 8 pages de la revue *Mouvement*⁵⁷⁰ ("Intermittence, mon amour") qui est distribuée, au début du mois de juillet 2003, au cours du festival d'Avignon, un texte de la coordination

⁵⁷⁰ *Mouvement*. Revue interdisciplinaire des arts vivants. Directeur : Jean-Marc Adolphe.

parisienne est signé au nom du PAP⁵⁷¹. Le groupe PAP arrête d'ailleurs toute activité et ses membres s'investissent prioritairement au sein de la CIP-IdF ; son site Internet privilégie, dans ses quelques liens et textes publiés, la mobilisation relative à l'intermittence. Il devient inactif à partir de 2006 et sa page d'accueil renvoie au site de la CIP-IdF⁵⁷².

La constitution de la coordination parisienne est donc moins le fait de professionnels locaux des champs du spectacle que celui de militants déjà engagés dans les luttes autour de la précarité (intellectuelle ou non) et d'une avant-garde politique et théorique "en quête de cause", qui se saisit d'autant plus d'une mobilisation, au sein de laquelle elle va occuper une place centrale, qu'elle y est déjà attentive et qu'elle dispose d'un fort capital militant et d'un cadre théorique constitué et légitimant (Abdelnour et alii, 2009).

Dans les mois qui suivent, la CIP-IdF occupe une place centrale dans la mobilisation contribuant ainsi à une "recentralisation" parisienne de la lutte dont on peut discerner plusieurs dimensions.

La coordination s'appuie sur un cadre théorique valorisant, même si beaucoup de membres des groupes mobilisés en ont une connaissance sommaire et un usage instrumental. Alors que dans de multiples textes, le substantif ou le qualificatif d'intermittent sont associés au processus négatif de précarisation, ces thèses permettent de renverser le stigmate attaché à cette position. Non seulement les artistes et techniciens, intermittents ou non, y compris les plus précaires, apparaissent créateur de valeur mais ils sont inscrits dans un processus d'innovation et de création ou de "cocreation" pour reprendre le terme souvent utilisé par Maurizio Lazzarato (Lazzarato, 2004). Cette valorisation de la créativité et des subjectivités ne peut avoir que de profondes résonances valorisantes dans les mondes de l'art au sein desquels prédominent les discours autour de la création, de la place des créateurs, des artistes, etc., caractéristiques d'une métaphysique de l'artiste occidental moderne qui opère un déplacement de l'inspiration. L'inspiré ne parle plus au nom des Dieux mais manifeste son génie propre, son exceptionnalité. Il exprime les profondeurs de son moi et ne vise plus à "l'ordonnancement du sensible en fonction des exigences de la *mimesis*, la référence au modèle divin pour caractériser la production artistique prendra toute sa portée : comme le Dieu chrétien, l'artiste ne compose plus un divers sensible préexistant, mais il crée, il fait être ce qui n'était pas, il amène à l'existence sensible ce qui provient de son propre fonds" (Talon-Hugon, 2006, 41). Cette puissance créatrice ne concerne pas seulement ces subjectivités dans

⁵⁷¹ Le titre de l'article signé PAP est le suivant : "Revendications des intermittents et précaires d'Ile-de-France. Coordination des intermittents et précaires d'Ile-de-France. Commission revendication, premières pistes" *Mouvement*, juillet 2003, édition spéciale

⁵⁷² <http://pap.ouvaton.org/>. Il est toujours accessible au 18 juillet 2010.

leur activité artistique. Elle se manifeste aussi dans leur lutte. Face au mouvement ouvrier traditionnel qui reste confiné aux vieilles catégories, distinctions et assignations issues du capitalisme ancien (capitalistes/ouvriers, hommes/femmes, travail/loisirs, etc.), les mouvements contestataires actuels s'affirment comme des "forces créatrices" (Lazzarato, 2004, 19).

Mais ce serait avoir un point de vue intellectualiste que de considérer que la place acquise par ce groupe au sein de la CIP-IdF ainsi que par la CIP-IdF au sein des coordinations et parmi l'ensemble des acteurs engagés sur le conflit repose sur la force théorique de ces thèses auxquelles adhèreraient une masse d'intermittents ou de groupes mobilisés. En effet, "rien ne permet de postuler que les discours les mieux élaborés et les plus sophistiqués soient dotés d'une efficacité mobilisatrice supérieure" (Mathieu, 2002, 88). Ce cadre théorique s'accompagne d'une expertise qui contribue à une certaine légitimité intellectuelle⁵⁷³ et politique.

Par ailleurs, dans la période 2003 – 2004, la CIP-IdF se distingue des autres coordinations et de la FNSAC par sa capacité à réunir : 1) des artistes reconnus ; 2) des professionnels dotés de fortes compétences techniques lui permettant d'élaborer des analyses critiques et des propositions d'un haut niveau de sophistication technique que les autres acteurs sont obligés de prendre en compte ; 3) des militants aguerris ou quasi professionnels (Sommier, 2003) et des intellectuels militants de la mouvance "négriste" ; 4) des "militants désaffiliés en quête d'une identité plus valorisante" (Duteil, 2006a, 8), exclus du régime mais participant, à des degrés divers, à diverses activités artistiques, souvent issus des milieux populaires, peu titrés scolairement mais inscrits dans un rapport de fascination avec la culture (savante).

Même si elle est moins "représentative" des professionnels de son territoire que ne le sont certaines autres coordinations locales, et moins insérée dans les réseaux professionnels locaux, la CIP-IdF dispose d'une capacité numérique de mobilisation plus importante car plus diversifiée et débordant largement les groupes professionnels. Présente dans l'espace parisien, qui est historiquement l'espace central de mobilisation, elle dispose d'un vivier militant important. Il lui est d'autant plus facile de mobiliser quelques centaines, voire quelques milliers, de personnes que, ayant théorisé l'inanité des découpages anciens issus de la société salariale fordiste, elle s'appuie sur des fractions de précaires, de chômeurs, de Rmistes, etc., et les organisations qui tentent de les organiser et qui constituent des partenaires réguliers dans

⁵⁷³ Thomas Piketty note, tout en partageant un certain nombre de remarques critiques de l'Unedic relatives au contre modèle de la CIP, qu'il "est peu banal de voir un mouvement social prendre le risque de faire des propositions chiffrées de cette nature, et que le contre-barème contient de nombreux autres éléments qui méritent réflexion" (Thomas Piketty, "Intermittents : l'heure des propositions", *Libération*, 29 mars 2004).

les mobilisations (AC !). Plus que les autres coordinations, il lui est facile d'intervenir dans les médias donnant ainsi à son action un impact démesuré au regard de ses capacités réelles de mobilisation. Elle est enfin davantage insérée dans l'espace des mouvements sociaux (Mathieu, 2007) et sa composante internationale en contribuant à introduire des formes d'action spécifiques aux mouvements altermondialistes et leur vocabulaire spécifique (appel au "MayDay"; "Street party").

La combinaison de ces facteurs de puissance ne dure que quelques mois. Au même titre que les autres coordinations, mais moins brutalement, le vivier militant étant plus vaste, la capacité de mobilisation de la CIP-IdF décline ; à l'été 2004, au cours du festival d'Avignon, elle n'attire qu'un nombre limité de personnes. Elle est confrontée à une série de difficultés qui, pour certaines, sont communes aux autres groupes mobilisés. De nombreux militants abandonnent la lutte par épuisement, en raison de la nécessité de travailler pour accumuler des cachets. Les professionnels aguerris se rendent compte qu'ils peuvent s'adapter au nouveau régime. Elle est confrontée aux mêmes phénomènes de délégation qu'elle reproche à la FNSAC⁵⁷⁴. Les artistes reconnus, dont quelques-uns manifestent, au cours de la saison 2003-2004, leur soutien à la mobilisation et à la coordination, confirment leur désintérêt. Les entreprises audiovisuelles renforcent leurs mesures de sécurité et rendent impossibles les interruptions de programme. Les responsables politiques rompent avec les groupes mobilisés et le comité de suivi se délite.

Les difficultés de la CIP-IdF reposent aussi sur des désaccords internes aux groupes mobilisés qui concernent le cœur de sa position politique et théorique concernant la précarité et certaines de ses interventions les plus politiques.

3. L'adhésion limitée aux thèses négristes

La difficulté centrale concerne la place accordée aux précaires. La constitution des multitudes comme un nouvel acteur révolutionnaire, dont l'intermittent et le précaire, constituent deux figures égales et complémentaires a pu constituer un facteur d'élargissement de la lutte et de renforcement de la mobilisation (Sinigaglia, 2007b) en agrégeant d'autres groupes que celui des intermittents. Mais, l'intensité de la mobilisation de l'été et de l'automne 2003, l'efficacité médiatique des actions de la CIP-IdF au cours de cette période, ont masqué les tensions internes qu'une telle perspective provoque au sein des coordinations locales.

⁵⁷⁴ En 2004, A la fin d'un spectacle du Off, les deux comédiens mentionnent les difficultés de l'intermittence et proposent aux spectateurs intéressés d'aller voir la coordination parisienne, installée à l'Ecole des Beaux-Arts.

Celles-ci sont parfois d'autant plus violentes qu'elles interviennent dans des dispositifs comme l'AG qui mettent en présence des acteurs et des groupes qui, jusqu'alors, ne se fréquentaient pas. Comme le souligne Goffman, c'est "lorsque les normaux et les stigmatisés viennent à se trouver matériellement en présence les uns des autres, et surtout s'ils s'efforcent de soutenir conjointement une conversation, qu'a lieu l'une des scènes primitives de la sociologie ; car c'est bien souvent à ce moment là que les deux parties se voient contraintes d'affronter directement les causes et les effets du stigmat." (Goffman, 1975, 25)

Quand on considère les liens entre les groupes mobilisés et les précaires, on doit distinguer ce qui relève des relations entre les organisations (et leurs dirigeants) parlant au nom de ces groupes et ce qui relève des relations directes, de face à face, entre ces derniers.

Dans le premier cas, il existe une proximité, manifestée par des appels communs à des manifestations et la signature des mêmes textes politiques et théoriques, qui repose sur une antériorité d'engagements politiques, des préoccupations communes anciennes (c'est le cas des dirigeants de la CIP-IdF, issus des PAP) et, probablement aussi, une expérience commune du déclassement social ou des écarts entre les aspirations, le capital scolaire, politique, social accumulé et les modes d'insertion professionnelle ainsi que le degré de reconnaissance sociale et professionnelle⁵⁷⁵. Evelyne Perrin, diplômée de sciences politiques et de sciences économiques, chargée de mission au ministère de l'équipement et engagée dans diverses organisations mobilisant les précaires (AC ! ; réseau Stop Précarité ; comité de soutien aux grèves de MacDo, etc.)⁵⁷⁶ souligne que le modèle de la CIP-IdF "s'efforce de répondre à cette précarité par la proposition de nouvelles garanties, attachées à une continuité des droits mais aussi à une continuité du revenu, sans le déconnecter complètement de l'activité, mais en prenant en compte toutes les périodes de reconstitution de sa créativité, d'auto-formation notamment (ce qui pourrait valoir pour une prise en charge des étudiants) qui actuellement ne sont pas prises en charge par les employeurs, mais dont ils tirent profit." (Perrin, 2006, 129-130)

Dans le second cas, les rares fois où il m'a été donné d'assister à des réunions et rencontres entre les groupes mobilisés et les précaires, les écarts importants sont manifestes. Ces derniers reposent, en premier lieu, sur de fortes distances sociales qui se manifestent dans une maîtrise différenciée de la langue et des références historiques. Ils reposent, en second lieu, sur un rapport différent au chômage. Si les chômeurs et précaires veulent retrouver une activité

⁵⁷⁵ Dans le cas d'une organisation proche (SUD), même si elle n'intervient pas dans les mêmes espaces sociaux, une de ses dirigeantes historiques – Annick Coupé – indique que celle-ci est animée par des "intellectuels déclassés" (Andolfatto, Choffat, 2004).

⁵⁷⁶ Ces éléments de biographie sont tirés du 4 de couverture in Perrin, 2004

stable, salariée, l'objectif principal des intermittents mobilisés vise à se maintenir dans le cadre du régime d'assurance chômage. Ils veulent, en même temps, rester dans un cadre contractuel, même vague et flou et dans une perspective politique alors que certaines fractions de précaires, parfois à la limite de la marginalité, expriment des points de vue plus radicaux et activistes. Le 21 juin 2005, j'assiste ainsi à une AG de la CIP-IdF, rassemblant une dizaine de personnes, et à laquelle participent des membres de AC ! Le début de la réunion porte sur la conjoncture, la préparation de débats et de rencontres avec des responsables politiques, la nécessité des alliances et l'état des discussions avec la CGT (la FNSAC et la confédération). Cette discussion mobilise donc un ensemble de références politiques et de capitaux qui est le fait de militants chevronnés. A la fin, l'un des membres du groupe des membres de AC ! qui, jusque là, s'étaient tus, intervient pour exprimer son désaccord avec ce qu'il vient d'entendre. Il tient un discours radical contre le CNPF, les syndicats, l'Unedic qu'il faut "détruire" car elle "enchaîne, met des étiquettes comme à des chiens". Il est d'accord pour des actions mais, pour le reste, il est en désaccord.

A ce premier obstacle constitué par les difficiles relations entre les précaires et les groupes mobilisés, on doit ajouter l'obstacle décisif représenté par le refus d'une grande partie des groupes mobilisés de se définir comme des précaires, voire comme des intermittents.

Si on considère que nommer c'est contribuer à porter à l'existence des groupes en imposant des partitions (Bourdieu, 1982), le nom que les coordinations se donnent constitue, au même titre que celui d'une profession, un élément déterminant de "la construction d'une identité collective, de la valeur accordée à une activité donnée, du classement au sein des hiérarchies administratives" (Lallement, 2007, 73). Or, à l'exception de la coordination parisienne, les autres coordinations (apparues en 2003) ignorent le terme de précaire et, dans des combinaisons variables, associent ceux d'intermittents, de professionnels, de culture (voir Document 22, p. 348). Pour ce qui concerne la CIP-IdF, ce nom officiel, opposé à d'autres appellations qui, classiquement, font davantage référence à des situations professionnelles, est d'ailleurs décidé dès la première AG du 28 juin 2003, à une courte majorité⁵⁷⁷. Il est d'ailleurs probable que, face à un groupe de militants issus des PAP et adhérant à un cadre théorique précis, les participants à l'AG ne mesurent pas tous les enjeux de la discussion.

⁵⁷⁷ "Les premières querelles portent précisément, dès l'assemblée générale du 28 juin 2003, sur le nom de la coordination. Au terme de la discussion, c'est l'appellation « coordination des intermittents et précaires d'Ile-de-France » qui s'impose d'une courte majorité face à « coordination des intermittents du spectacle vivant, de l'audiovisuel et du cinéma » ou « coordination des professionnels de culture », ce qui signe une première victoire des PAP en termes d'imposition de leur manière de définir l'objet de la lutte" (Sinigaglia, 2007b, 49).

Dans la manière de se nommer et de désigner leur position statutaire, nombreux sont les professionnels interrogés à refuser les catégories d'intermittent et, à plus forte raison, de précaire, pour faire référence à un métier. Pour ces groupes, l'identité sociale et professionnelle est (relativement) indépendante des classifications de l'État-Providence. Il m'est ainsi arrivé régulièrement de me faire reprendre quand je demandais à des artistes ou des techniciens qu'elle était la durée de leur intermittence et qui opérait alors une distinction entre leur métier et leur régime d'emploi.

SP – Cela veut dire que, dans votre secteur (...) il y a toujours eu l'intermittence ?

Alors, première question. Ce terme est inapproprié. Ce terme est un terme qui est non seulement inapproprié mais qui a permis de remettre en cause les mécanismes professionnels que nous avons, notamment au niveau des Assédics, puisque que pour nous, ben c'est le contrat à durée déterminée dit « d'usage », c'est-à-dire lié à la réalisation d'un objet précis. Et le fait qu'il détermine y compris les mécanismes d'emploi et d'assurance chômage, ben découlent différents type de contrats de travail qui existent : CDI, CDD de droit commun, CDD d'usage, d'autres formes de contrats maintenant de l'embauche. Donc le CDD d'usage n'est pas un contrat de droit commun. Première chose. Donc quand vous parlez d'intermittence, le contrat d'usage est un contrat adapté à la durée d'une émission, d'une œuvre, ou de cinéma. Donc quand vous parlez d'intermittence, vous transformez cette nature de l'emploi et le contrat d'usage comme un des éléments de gestion de l'emploi d'une entreprise. Pas d'adaptation de l'exercice d'un métier. Parce que l'intermittence n'est pas propre à la production scénographique ou de télévision, c'est tous les secteurs qui ont de l'intermittence, donc ce terme est complètement inapproprié, il n'a rien à voir ! Nous sommes des techniciens de la production cinématographique et de télévision, nous ne sommes pas des intermittents. Que nous travaillons à durée déterminée, ben dans tous les pays du monde c'est pareil pour le cinéma et les œuvres de télévision, de manière globale. Donc une entreprise, une assurance ou autre qui va prendre des CDD fait bien des CDD et bien elle fait bien de l'intermittence et ça n'a rien à voir... C'est l'outil de gestion. Tandis que nous, c'est le mécanisme naturel, contractuel, par lequel nous travaillons et par lequel cette industrie existe. Donc c'est pour ça que je vous dis que nous condamnons très vivement ce terme d'intermittents qui a permis de fourvoyer globalement déjà l'opinion publique et puis qui remet en cause les mécanismes d'assurance spécifiques que nous avons au niveau des ouvriers techniciens de la production cinématographique et télévision (...)" (Norbert. Technicien. Responsable du SNTPT. Paris. 12-05-2005)

Pour un grand nombre de professionnels, la précarité peut être un état ou une menace plus ou moins pressante, mais ce n'est pas une position statutaire revendiquée. Les participants à l'AG et à l'occupation de la DRAC Rhône-Alpes, en décembre 2008, se définissent d'abord selon des catégories issues des champs de leur activité professionnelle (Tableau 17 - colonne de gauche du tableau) alors qu'ils se refusent à se penser selon des catégories générales issues du monde du travail et ils sont très peu à utiliser la catégorie de précaire.

Tableau 17. Ce qui me définit le mieux et le moins bien

Ce qui me définit le mieux			Ce qui me définit le moins bien		
	Effectifs	%		Effectifs	%
Artiste	54	28,0%	Artisan	31	21,8%
Professionnel	38	19,7%	Salarié	29	20,4%
Intermittent	25	13,0%	technicien	23	16,2%
Technicien	21	10,9%	précaire	21	14,8%
Travailleur	19	9,8%	intermittent	18	12,7%
Salarié	17	8,8%	artiste	11	7,7%
Précaire	11	5,7%	travailleur	6	4,2%
Artisan	8	4,1%	professionnel	3	2,1%
Total / réponses	193	100,0%	Total / réponses	142	100,0%
Non réponse	19		Non réponse	28	

Questionnaire 2008. La question est : "Parmi les termes suivants, indiquez ceux qui vous définissent le mieux et ceux qui vous définissent le moins bien : salarié – travailleur – artiste – intermittent – professionnel – technicien – précaire – artisan –". Il y a deux réponses possibles à chaque fois.

La CIP-IdF se heurte à de larges fractions de professionnels qui, sans se reconnaître dans l'ensemble des positions de la FNSAC, partagent en même temps, et sans forcément le percevoir clairement, certaines de ses positions concernant la référence centrale au métier⁵⁷⁸ et, pour les comédiens, le caractère décisif de leur présence sur un plateau, ce qui les conduit à accepter certains principes du protocole de juin 2003, même s'ils en critiquent certaines dispositions (tel le niveau du seuil).

"Et qu'on ait un nombre limite d'heures de pédagogie, moi je trouve que c'est bien d'être limité du nombre d'heures parce qu'il y a un moment où, en plus, on n'est plus disponible pour les créations. Et moi, je connais des gens qui enseignent. Ça fait quatre ans qu'ils ne sont pas montés sur un plateau. Je ne vois pas ce qu'ils peuvent vraiment enseigner en étant complètement coupés du milieu. Donc, on pourrait avoir un nombre limite d'heures mais pas de 1960. C'est ça qui est terrible. C'est-à-dire qu'il y a plein de choses qui ne sont peut-être pas si mauvaises que ça dans ce protocole-là, mais qui sont complètement délirantes par rapport voilà, par rapport par exemple au nombre d'heures. C'est bien de limiter. Je ne sais pas le nombre d'heures qu'il aurait fallu donner, mais pas 1960 parce que ça ne correspond même pas à un atelier annuel." (Albertine. Comédienne. Coordination de Rouen. Rouen. 13-10-2003)

Les groupes mobilisés se reconnaissent, assez largement, dans les analyses relatives à l'inadéquation du salariat fordiste avec leurs modes de production et d'activité. Mais, ils ne partagent pas forcément les conclusions qu'en tirent les militants les plus proches des thèses d'Antonio Negri. Cette première rupture est manifeste dans la volonté de maintenir la référence à l'activité, voire au métier, et dans le refus de s'assimiler aux précaires.

Les difficultés des négristes sont aussi manifestes par rapport à une autre des conclusions centrales des analyses de ce courant. Pour ce dernier, la crise du modèle keynésien et fordiste est aussi celle du cadre de l'État nation qui en a constitué une des dimensions centrales (les dispositifs sociaux sont exclusivement nationaux). Il en résulte la nécessité de penser les transformations du capitalisme dans le cadre d'une souveraineté non plus nationale mais illimitée (Hardt, Negri, 2000 et 2004). Antonio Negri a de faibles espérances révolutionnaires au sens où il ne pense pas que le capitalisme est appelé à disparaître très rapidement ; il faut néanmoins en accentuer les divisions internes et les éléments de transformation en sortant du cadre national. Cette position le conduit ainsi que la revue *Multitudes* à appeler à voter Oui au référendum de 2005 sur la constitution européenne⁵⁷⁹, s'opposant ainsi directement aux

⁵⁷⁸ "C'est bien toujours la référence au métier qui constitue pour les salariés le socle de leurs mobilisations et, on l'a vu, c'est la négation par le management et par une rémunération jugée insuffisante de leurs compétences professionnelles qui constitue un des principaux motifs de leur mécontentement ; s'identifier à la seule précarité reviendrait pour eux à nier les compétences au fondement de leur identité sociale en les dissolvant dans un ensemble d'activités interchangeable et faiblement valorisantes" (Collovald, Mathieu, 2008, 147).

⁵⁷⁹ Yann Moulier-Boutang co-signe un texte : "Le non : ce vote d'impuissance", *Libération*, 12 mai 2005.

coordinations locales dont la CIP-IdF⁵⁸⁰ qui appelle à voter Non⁵⁸¹. D'une part, la vaste perspective théorique d'Antonio Negri est contraire aux engagements politiques majoritaires au sein des groupes mobilisés proches des courants altermondialistes. D'autre part, elle se heurte aux intérêts plus immédiats des intermittents pour lesquels une intégration européenne plus poussée constitue une menace directe contre le régime que la commission européenne considère comme une "anomalie"⁵⁸².

La place de la CIP-IdF est aussi controversée non plus en raison des orientations théoriques et politiques qu'elle privilégie, mais en raison d'enjeux spécifiques de pouvoir qui s'inscrivent dans le conflit ancien entre Paris et la "province". Alors que, jusqu'en 2003, l'absence de coordination parisienne implique une égalité relative des coordinations qui se trouvent dans des situations proches, tant du point de vue des modalités de l'inscription professionnelle de leurs membres que de leurs ressources militantes, l'irruption de la CIP-IdF crée un déséquilibre.

Différents témoins soulignent la capacité de mobilisation de cette dernière qui s'appuie sur la centralisation parisienne des professionnels. Une artiste de Rouen oppose ainsi la capacité de la CIP-IdF à rassembler plusieurs centaines de personnes, à constituer des commissions de plus de 30 personnes alors qu'elle-même se retrouve seule dans la commission juridique. On retrouve le même déséquilibre au moment des réunions nationales. Les militants de la CIP-IdF ont " toujours déboulé à 25 tu vois, créant un rapport de forces complètement inégal"⁵⁸³ déclare un membre de la coordination d'Avignon. Au cours de la réunion nationale de juin 2004 (Avignon, 18-19-20 juin), ce poids numérique leur permet d'être présents dans les différentes commissions, à la différence des délégués des autres coordinations. Au moment des votes, il leur suffit de passer des alliances avec quelques coordinations pour imposer systématiquement leur point de vue. Ils sont les seuls à disposer de micro-ordinateurs leur permettant de noter les débats, de monopoliser leur mémoire, de faire référence à la masse des textes et documents déjà stockés. Cette place leur permet d'ailleurs, au moment du reflux

⁵⁸⁰ AG du 9 mai 2005 de la CIP. Source : http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=2136, récupéré le 1^{er} septembre 2005.

⁵⁸¹ La position d'Antonio Negri et de la revue *Multitudes* est condamnée par différents membres de la coordination et d'autres groupes et structures. Voir notamment sur le site Bellaciao le texte "Les Négristes (Toni Negri), les verts et les « multidiens » appellent, eux, à voter oui au TCE (Nous ne nous étonnons pas)" ainsi que les commentaires qui l'accompagnent. (http://bellaciao.org/fr/article.php3?id_article=14182, consulté le 1^{er} juin 2005).

⁵⁸² "La discussion ne mène nulle part ; si on accepte de dire OUI, c'est la fin du mouvement des intermittents et surtout la libéralisation des emplois merdiques ainsi que la mort du statut des intermittents. Voilà en quelques mots ce que cela veut dire." (Message sur la liste de débat de la CIP. 2005-04-21 11:18:07).

⁵⁸³ Gustave. Musicien. Coordination d'Avignon du 25 février. Avignon. 03-07-2004.

général, de publier des textes au nom d'une Coordination nationale des intermittents et précaires dont on a le plus grand mal à vérifier l'existence, au moins à partir de 2005⁵⁸⁴.

Il résulte de cette prééminence une série de tensions et de conflits, principalement en 2004, quand de nombreuses coordinations ont encore une réalité sociale et organisationnelle et revendiquent que leur point de vue soit reconnu.

Au moment du festival de Cannes 2004, les membres de la coordination de Lorraine s'opposent aux délégués de la CIP-IdF et interprètent la position de ces derniers comme un réflexe "centraliste de la part de la coordination parisienne"⁵⁸⁵. Au moment du festival d'Avignon 2004, la coordination avignonnaise trouve un lieu pour accueillir l'ensemble des coordinations (l'Ecole des Beaux-Arts) dont elle assure la gestion. Très rapidement une crise intervient entre la coordination locale et la CIP-IdF à laquelle les membres de la première reprochent de "s'approprier toutes les prises de parole, à faire croire et communiquer sur le fait que si les Beaux-Arts existaient c'était à cause d'eux, tu vois le genre, des choses comme ça. A un moment, ça va !" ⁵⁸⁶. Le régisseur du lieu, appartenant au collectif du 25 février, démissionne et les responsables de ce dernier envisagent d'écrire à la ville et au festival afin de dénoncer la convention qui encadre l'occupation du lieu afin de dégager leur responsabilité. Ils reviennent sur ce projet mais abandonnent le lieu qui n'est plus occupé et dirigé que par des membres de la CIP-IdF.

CONCLUSION

La FNSAC et ses différents syndicats s'efforcent d'organiser et de mobiliser des groupes inscrits dans des champs artistiques et culturels hétérogènes et des marchés du travail diversifiés. Au sein des champs les plus mobilisés par le régime de l'intermittence, ils sont en présence de groupes que leurs propriétés et systèmes de disposition conduisent à privilégier l'individualisation des règles d'emploi et de travail au niveau des compagnies. La détermination des salaires prend ainsi en compte différents paramètres totalement étrangers

⁵⁸⁴ Jérémy Sinigaglia signale que la CIL (Collectif Interluttants de Lorraine) a donné une délégation à la CIP-IdF permettant à cette dernière de signer au nom de la coordination nationale toutes les actions qu'elle réaliserait et qui ne serait pas reproductible en région (Sinigaglia, 2008).

⁵⁸⁵ "Au moment du festival de Cannes 2004, certains membres du CIL ont essayé de former avec des intermittents de différentes régions une chorale, reprenant l'initiative qui avait déjà bien fonctionné en Lorraine. Les premières répétitions ont suscité quelques réactions portant sur le texte et la mélodie de la chanson. Il s'agissait de « Raffarin nous voilà ! », une chanson satirique et ironique sur l'air de « Maréchal nous voilà ! ». Cette initiative a ensuite été soumise à l'assemblée générale qui a suivi et certains militants, repérés par les manifestants choristes comme des « dirigeants de la CIP-IdF » s'y sont opposés. Les détracteurs arguaient du fait qu'il pouvait y avoir confusion auprès du public. Cette décision a été ressentie par les individus concernés comme un réflexe centraliste de la part de la coordination parisienne." (Sinigaglia, 2007a, 246).

⁵⁸⁶ Gustave. Musicien. Coordination d'Avignon du 25 février. Avignon. 03-07-2004.

aux règles collectives. Même si la CGT est l'organisation syndicale la moins attachée au paritarisme "institutionnel", d'autant que "le jeu des majorités l'a confinée dans un rôle surtout critique" (Freyssinet, 2002, 22), la FNSAC est un des acteurs essentiels dans la constitution des conventions et des institutions qui donnent corps à cette convention dans les champs du spectacle. C'est pourquoi, elle apparaît profondément déstabilisée par les transformations en cours dans les pôles de la production artistique indépendante. Les difficultés de la FNSAC sont d'autant plus importantes que ses positions ne sont pas non plus homogènes et recouvrent des clivages entre syndicats relevant de champs de production spécifiques et organisant des groupes inscrits différemment dans la permanence et l'intermittence. La FNSAC est confrontée à la "multiplication des identités salariées" (Lallement, 2007, 444) et éprouve de grandes difficultés à organiser une solidarité, ses différents syndicats mobilisant davantage sur les référentiels de métier et "jouent la carte de solidarités plus restreintes qu'au temps du discours triomphant de la lutte des classes" (Lallement, 2007, 444).

Ainsi, alors qu'elle tente de préserver, pour l'essentiel, les cadres issus de la période précédente, et s'efforce de faire respecter des règles définies non seulement comme un ensemble d'énoncés juridiques, mais aussi comme des principes professionnels qu'elle voudrait voir posséder une valeur normative pour les différents acteurs (les salariés devraient se comporter comme des salariés), elle se heurte (et s'en isole) à des fractions, souvent inscrites dans les formes plus précaires et moins institutionnelles de production, qui proposent de manière diffuse et incertaine ce qui s'apparente à une rupture avec les règles du salariat. Cette tension est d'autant plus forte que les professionnels concernés se définissent comme des porteurs de projets, ayant donc d'autant plus tendance à refuser les règles salariales qui menaceraient ou interdiraient la mise en œuvre de ce projet. Un dirigeant de la FNSAC rapporte ainsi qu'il a une réputation de "flingueur de compagnies".

Compte tenu notamment des limites des budgets culturels publics, il est impossible d'élever le volume de production au niveau atteint par l'offre de travail. La tentation est alors grande de réguler les flux au bénéfice des plus intégrés et professionnalisés. Mais, à l'image de la grande majorité des professionnels qui considèrent qu'il existe trop d'intermittents pour des spectacles de faible qualité et dans des conditions souvent indignes, la FNSAC (ou certains de ses segments) est en partie dans le déni, d'autant qu'elle est dans l'incapacité, comme la plupart des autres acteurs, de proposer des solutions perçues comme crédibles.

A l'inverse, ce qui fait la force de certaines coordinations et du cadre théorique négriste c'est la cohérence de leurs thèses et leur adéquation avec les modalités de la production

artistique des fractions professionnelles les moins reconnues et intégrées dont la survie individuelle et collective repose sur l'acceptation des formes les plus flexibles dans l'organisation du travail artiste et les régimes d'emploi.

Dans la période ouverte en 2003, l'autorité des négristes repose aussi sur l'efficacité politique et médiatique des interventions de la CIP-IdF, de nombreux militants pouvant difficilement faire la part entre ce qui relève de la CIP-IdF, en tant que collectif spécifique, et ce qui relève de ce groupe lui-même. Les thèses sur la fin du salariat fordiste sont en résonance avec les ruptures pratiques engagées par de nombreux intermittents (et notamment l'indétermination des positions de salarié, employeur et directeur artistique) et les interrogations qu'elles induisent.

Cette adéquation ne signifie pas que les groupes mobilisés maîtrisent réellement l'ensemble des présupposés, enjeux et conséquences théoriques et politiques de ces thèses et encore moins qu'ils y adhèrent. D'une part, la primauté accordée par la CIP-IdF aux précaires, voire aux intermittents, est refusée par la masse des groupes mobilisés dont les membres se perçoivent d'abord comme des professionnels et/ou des artistes et des techniciens. D'autre part, comme le montre le débat relatif au référendum sur la constitution européenne, les perspectives politiques de ce groupe restent minoritaires.

Enfin, les groupes mobilisés concernés sont bien conscients qu'ils n'ont aucun intérêt à sortir du salariat et de ses dispositifs collectifs plus protecteurs que ceux du travail indépendant ; la situation des plasticiens relevant, pour la plupart, des dispositifs RMI, sert de repoussoir. C'est pourquoi, et cela constitue une des bases de l'accord tactique avec la FNSAC, il y a un accord massif pour ne pas quitter le statut de salarié même si, parmi les groupes mobilisés, prévaut un *rapport instrumental au salariat*. Il est d'ailleurs frappant de constater que ce rapport instrumental est constitué dès 1992. A l'occasion des Etats Généreux organisés par la CLYPS, plusieurs interventions soulignent que "la relation de subordination, comme on l'entendait il y a 40 ou 60 ans, elle est quand même édulcorée par la réalité de l'emploi". Mais plusieurs interventions, parfois les mêmes, soulignent le danger de la sortie définitive du salariat car il "faut bien voir que tout ce qu'on aurait de moins, c'est toute la solidarité interprofessionnelle..."⁵⁸⁷

⁵⁸⁷ CLYPS, *Compte rendu des États Généreux*, 7 – 8 – 9 mai 1993. Lyon. Multigraphié, non paginé.

2ème partie. Conclusion. Une coopération nécessaire et conflictuelle

Dans la première phase de la lutte, la plus lointaine temporellement et la plus confinée dans l'espace des relations professionnelles, la FNSAC et certains de ses syndicats occupent une position centrale et monopolistique dans l'organisation de la lutte, dans une configuration classique de conflit avec le patronat, représenté par le CNPF, et son allié syndical (CGT-FO), adversaire historique de la CGT, qui cogèrent l'Unedic.

En revanche, à partir de 1991-1992, les mobilisations s'organisent dans une configuration nouvelle. D'une part, en raison d'un renversement d'alliance, la CFDT prend la place de FO à la co-direction de l'Unedic et, d'autre part, le monopole de la FNSAC dans la direction de la lutte est battu en brèche, avec la constitution de nombreuses coordinations locales, qui prennent une place croissante dans les mobilisations et qui deviennent des composantes essentielles des groupes mobilisés, notamment dans les espaces locaux où elles deviennent la forme organisationnelle qui s'impose. A la différence d'autres espaces professionnels où les coordinations ne sont apparues que pour une courte période ou ne constituent souvent qu'une autre manière (plus "moderne" et plus euphémisée) de nommer les intersyndicales, les coordinations locales ont une existence spécifique.

La récurrence de leur existence (même intermittente dans la mesure où elle ne se manifeste véritablement que dans les phases aiguës de conflit) signe la double rupture des groupes mobilisés avec les héritages du mouvement ouvrier. Celle-ci ne recouvre pas l'opposition entre revendications quantitatives (portées par le mouvement ouvrier) et revendications qualitatives (portées par les couches moyennes et intellectuelles dont les professionnels de la culture). Bien au contraire, on peut considérer que la FNSAC, par ses revendications, reste attentive aux dimensions qualitatives alors que certaines fractions des groupes mobilisés tendent à être indifférentes aux dimensions qualitatives de leur activité professionnelle et de leur vie sociale générale, voire à en accepter la dégradation.

La première rupture vise un mode d'organisation principalement hérité du mouvement communiste. Dans ce refus, il est parfois difficile, voire impossible, de faire la part entre ce qui est le résultat d'une expérience sociale et militante et ce qui relève d'un héritage qui pèse sur tous, d'un "passé qui ne passe pas", aussi bien pour les héritiers du mouvement ouvrier que pour ceux qui lui sont extérieurs mais que leur socialisation antérieure, leur confrontation avec des acteurs divers conduit à adhérer à un certain nombre d'archétypes. Cette rupture est aussi liée à des effets générationnels. Pour les membres des coordinations du début des années 1990, dont la politisation remonte, pour certains, aux années 1970, le refus du mode d'organisation hérité du communisme est inséparable d'expériences politiques et de

confrontations parfois brutales entre les organisations d'extrême gauche et le parti communiste et les organisations que ce dernier structure⁵⁸⁸. Pour les membres des coordinations des années 2000, plus jeunes, et dont la politisation date de la fin des années 1980 et des années 1990, période d'effondrement du parti communiste, l'expérience n'est plus directe. Elle est médiatisée par d'autres facteurs, par des représentations sociales qui ont d'autant plus d'efficacité qu'elles interviennent dans les champs artistiques au sein desquels ce qui est en permanence valorisé et réactivé ce sont les qualités expressives individuelles, la capacité à affirmer sa singularité irréductible à celle des autres. La référence d'un journaliste aux "gros bras de la CGT du spectacle" est ainsi une forme exemplaire de rappel d'un passé (les gros bras de l'époque étant néanmoins plutôt, en fonction des villes, ceux des fédérations CGT de la métallurgie, des ports et docks, ou des cheminots) dans lequel les acteurs sont pris (qu'ils soient ou non les héritiers) et qui continue d'orienter les perceptions contemporaines à l'aune desquelles ils analysent les pratiques de certains militants et cadres de la FNSAC.

Les membres des coordinations sont tentés de valoriser un militantisme à la carte, variable, effectivement particulièrement manifeste dans les phases de repli (entre deux périodes de négociation). En revanche, dans les phases de lutte, l'engagement d'un nombre important de membres des coordinations s'apparente davantage au militantisme total, censé être caractéristique du mouvement ouvrier, qu'à celui distancié des nouvelles couches moyennes. Outre la perception du danger des réformes, cet engagement est d'autant plus intense que ces mobilisations concernent des populations jeunes ou sans enfants et habituées à la confusion des temps sociaux. Et, même s'il n'atteint pas l'intensité caractéristique des périodes qui précèdent la négociation et la signature des annexes 8 et 10, l'engagement, sur plusieurs années, des membres des noyaux des coordinations (assurant ainsi à ces dernières une continuité organisationnelle et professionnelle) s'apparente aux formes traditionnelles (et nécessaires) de militantisme.

La seconde rupture concerne les principes de la société salariale. Au sein de l'univers des compagnies indépendantes, l'organisation de la production, les propriétés sociales et culturelles des groupes de professionnels, eux-mêmes très hétérogènes, impliquent une distance croissante à l'égard des règles de la société salariale. La FNSAC se trouve ainsi dans une situation paradoxale. C'est au moment où, largement par son action, les règles de la société salariale et les dispositifs de l'État-providence se diffusent et se généralisent à l'ensemble des champs de production (et de diffusion) du spectacle que des groupes de

⁵⁸⁸ A cette époque, les "staliniens", voire les "crapules staliniennes", s'opposent aux "gauchistes irresponsables".

professionnels, dont l'existence repose sur ces règles et dispositifs, en remettent en cause la pertinence et la nécessité, le régime de l'intermittence constituant une forme exemplaire de ce paradoxe. Manifestant un rapport instrumental à l'égard du salariat, ils restent inscrits dans un dispositif permettant la solidarité interprofessionnelle tout en ignorant une grande partie des conventions de la société salariale que la FNSAC tente de diffuser, voire simplement de maintenir.

On peut inscrire les analyses et les propositions de la CIP-IdF et du groupe lié à *Multitudes* dans une histoire, maintenant ancienne, des débats qui concernent la désignation des nouveaux "sujets historiques" et qui opèrent une rupture (plus ou moins radicale en fonction des auteurs et des courants) avec les thèses reconnaissant la prééminence de la classe ouvrière et du mouvement ouvrier. Pour certains, le poids plus important du libéralisme culturel, les transformations du système productif et le développement de nouvelles couches salariées font de ces dernières des acteurs sociaux centraux. Les thèses de la CIP-IdF sont davantage à relier aux débats qui, à la gauche du PS, et avec le développement de toutes les luttes des différentes catégories de "sans", opèrent un "aggiornamento théorique du corpus marxiste" (Mouchard, 2007, 294) et désignent les groupes les plus marginaux comme étant les plus susceptibles de faire basculer l'ordre politique. Dans les années 1970, ce sont les OS, les immigrés, les femmes, les jeunes. Dans la phase actuelle, ce sont encore les immigrés (Badiou, 2007), les précaires, sans papiers, etc., ce qui s'accompagne d'une transformation des référents mobilisateurs qui concernent le "revenu garanti", la "libre circulation" et rompent avec les enjeux traditionnels du conflit social autour des conditions d'emploi et des relations de travail (Mouchard, 2002).

Mais la logique de ces prises de position, les alliances qu'elles supposent, dans un contexte de désengagement militant et de rupture avec la grande masse des artistes et des techniciens conduisent la CIP-IdF, du moins les militants qui continuent de la faire exister, non seulement à être réduite à un "groupuscule" (comme de multiples autres) s'inscrivant dans une série de luttes concernant les précaires, les immigrés, les expulsés, mais aussi à être progressivement confinée, y compris par des acteurs proches, dans ses *fonctions sociales*. A partir de la fin 2009, la CIP-IdF entre en conflit avec la mairie de Paris qui, depuis 2003, lui accorde gratuitement un local qu'elle veut récupérer. Face aux propositions de relogement de la mairie qu'elle trouve non satisfaisante, la CIP-IdF s'avère incapable, en dehors du soutien routinisé

de diverses organisations (SUD, SYNAVI, SYNDEAC) et de quelques personnalités⁵⁸⁹ de mobiliser véritablement les professionnels de la région, alors que dans une lettre de soutien, Evelyne Perrin, ignorant les catégories d'intermittent, d'artiste, de technicien, souligne que la CIP-IdF accomplit des fonctions de centre social.

"(...) la Coordination des Intermittents et Précaires d'Ile de France (...) remplit les fonctions de centre social de fait : accueil de chômeurs et de précaires, défense de leurs droits, accompagnement social, tenue de conférences et d'assemblées générales permettant aux chômeurs et précaires d'élaborer une défense collective... (...) Compte tenu du rôle social joué par la CIP-IdF, qui est crucial pour un grand nombre de Parisiens dans la précarité, nous vous prions de rouvrir des négociations avec la CIP-IdF afin d'aboutir à une proposition de logement décente et pérenne."⁵⁹⁰

Malgré ces désaccords, les coordinations locales et la FNSAC sont engagées dans une coopération plus ou moins conflictuelle en fonction des conjonctures, des espaces et des craintes réciproques ; un interlocuteur rapporte que, pendant une certaine période, un militant du SFA fut exclu de la coordination lyonnaise⁵⁹¹. Pour la FNSAC, cette collaboration est inséparable, d'une part, des débats internes à la CGT consacrés, dès le début des années 1990, à ce que cette dernière nomme "l'énorme besoin de démocratie" des salariés (voir Denis, 1996, 135) et, d'autre part, de la volonté de rompre avec l'héritage du passé et la représentation de la CGT comme organisation dogmatique. Au cours du forum tenu à l'Ile de la Barthelasse (7 juillet 2003), un membre de la CGT intervient et, alors que certains trouvent que son intervention trop longue, il s'arrête en indiquant que la CGT a "l'humilité" (sic) d'écouter le mouvement social mais il pense que cette humilité devrait être réciproque. Dans le même temps, il existe au sein de la CGT un refus ancien des formes d'auto-organisation extérieures au syndicat (Denis, 1996, 35 et suiv.) et, au sein de la FNSAC, une volonté affirmée de préserver l'unicité syndicale (que les dirigeants distinguent radicalement du nécessaire pluralisme politique). C'est pourquoi, il existe une critique récurrente des coordinations⁵⁹².

⁵⁸⁹ Voir "Nous avons besoin de lieux pour habiter le monde", in <http://soutien-cipidf.toile-libre.org/>, consulté le 18 décembre 2010.

⁵⁹⁰ Evelyne Perrin, 22 décembre 2010, lettre signée au nom du Collectif des Droits nouveaux. Récupérée sur la liste de diffusion de la CIP-IdF, le 5 janvier 2011.

⁵⁹¹ "A un moment donné ils ont peur des. Ca aussi, c'est encore malheureusement la jeunesse. Mais ils ont eu peur des syndicats et Armand est un syndiqué SFA. Ils ont eu peur que les anciens qui avaient justement une parole un peu plus forte que les autres parce que construite, que la coordination soit noyautée par le syndicat. Donc ils ont écarté à un moment donné Armand, par exemple, qui en a beaucoup souffert. On en a discuté avec lui. Il ne comprenait pas justement que la coordination ne souhaite pas entendre des paroles qui sont différentes." (Jehan. Metteur en scène. Saint-Étienne. 23-10-2003).

⁵⁹² "Moi je **déteste** les coordinations, moi je les **condamne** les coordinations, c'est des éléments de **division** et de **destruction massive**, comme dirait l'autre. C'est vrai, c'est l'irresponsabilité active ; c'est tragique." (Albert. Comédien. Ancien responsable national du SFA. 11-08-2003).

Néanmoins, il faut distinguer les militants locaux de la direction fédérale. Les premiers sont bien obligés de prendre en compte la faiblesse de leur organisation et le caractère structurel des coordinations locales qui constituent le seul cadre acceptable de mobilisation pour la majorité des professionnels, y compris ceux avec lesquels ils participent aux mêmes réseaux professionnels.

Les membres de la direction nationale de la fédération ou des différents syndicats rentrent régulièrement en conflit avec les responsables des coordinations au cours des réunions, assemblées générales et sont tentés d'en ignorer l'existence⁵⁹³. D'une part, ils sont institutionnellement conduits à incarner la ligne de l'organisation. D'autre part, permanents ou semi-permanents, les contraintes de maintien dans des réseaux professionnels et amicaux, dans des espaces locaux, leur sont davantage étrangères. Enfin, présents dans l'espace parisien, ils sont à la fois les dirigeants nationaux de leur organisation, et souvent les seuls militants "locaux" directement confrontés, à partir de 2003, à la CIP-IdF et à certains de ses militants disposant d'un capital politique et théorique, parfois plus important, relevant d'orientations radicalement opposées.

⁵⁹³ Dans un entretien faisant le bilan de la mobilisation de l'été 2003, Jean Voirin critique différents acteurs du conflit (Medef, CFDT) mais ne dit pas un mot des coordinations comme si la FNSAC était la seule à avoir dirigé les luttes (Jean Voirin, "Cette lutte a vraiment été exceptionnelle", *La Nouvelle Vie Ouvrière*, hors série, décembre 2003, p. 16-17).

**Conclusion générale. Un conflit
exemplaire sans fin ?**

Après plus de 25 ans de réformes plus ou moins abouties, de crises parfois spectaculaires, le régime de l'intermittence semble promis à une reconduction sans fin, quel qu'en soit le prix pour différents acteurs. En février-mars 2011, au moment des négociations concernant le RAC, dans un contexte de crise économique et de déficit du RAC, avec un chef de l'État et un gouvernement prônant la rupture et la fin des tabous, et alors que, si on en croît une journaliste des *Echos*, en 2009, 105 826 allocataires indemnisés ont reçu 1,276 milliards d'euros et cotisé pour 223 millions d'euros⁵⁹⁴ (soit, concernant le volume des bénéficiaires et l'importance du déficit, une situation proche de celle de 2002, annulant ainsi les deux buts essentiels de la réforme de 2003), on pouvait s'attendre à ce que plusieurs acteurs manifestent leur volonté de modifier plus drastiquement le régime, d'autant qu'un article paru dans la revue *Futuribles* (Coquet, 2010), reprenant certains des arguments classiques des adversaires de ce dernier, est interprété, par de nombreux militants, comme le prélude à une nouvelle offensive contre les annexes 8 et 10.

A partir de l'automne 2010, une fois close la phase de mobilisation relative aux retraites, des militants annoncent la fin du régime pour les techniciens et leur transfert dans l'annexe 4. Certains syndicats de la FNSAC et quelques coordinations locales appellent à la mobilisation, organisent des AG qui rassemblent peu de personnes. Le 17 avril 2011, au cours de la soirée des Molières, une comédienne intervient au nom du SYNDEAC et de la FNSAC (sans mentionner les coordinations) et reprend les thèmes de ces deux organisations concernant la nécessité de développer les politiques culturelles et de maintenir l'intermittence. La salle, dont le ministre présent, applaudit longuement. Mais, cette intervention s'est routinisée, n'a pas la dimension polémique de certaines de celles des années précédentes⁵⁹⁵ et ne donne lieu à aucun débat⁵⁹⁶.

De leur côté, l'Unedic et ses dirigeants ainsi que le gouvernement se taisent et la presse reste discrète sur les négociations générales et encore davantage sur la situation des annexes 8 et 10. Ainsi, en 2011, comme en 2009, les annexes 8 et 10 sont reconduites pour deux ans, la convention générale du RAC étant signée le 6 mai 2011 et s'appliquant jusqu'au 31 juin 2013.

Compte tenu de ce que je viens de souligner, on peut considérer qu'une telle situation signale la réussite de la stratégie de politisation des groupes mobilisés. A un an des élections présidentielles de 2012 et à quelques semaines des festivals d'été, les responsables politiques

⁵⁹⁴ Leila de Comarmond, "Le régime de l'intermittence plombe les comptes de l'Unedic", *Les Echos*, 28 janvier 2011.

⁵⁹⁵ A l'occasion des Molières 2010, l'intervention d'un comédien (Nicolas Bouchaud) provoque la réponse, de la salle, du ministre, celle-ci provoquant quelques huées.

⁵⁹⁶ Elle n'est référencée ni sur le site du SFA, ni sur celui de la FNSAC.

et étatiques ne souhaitent probablement pas être confrontés aux capacités de nuisance de ces groupes. Par ailleurs, alors que se multiplient les discours relatifs à la "cité créative" et à la "classe créative", soit dans leur version apologétique (Florida, 2004), soit dans une version plus critique (Vivant, 2009) ou ceux consacrés à "l'économie de l'immatériel" (Jouyet, Lévy, 2006), voire à "l'économie mauve"⁵⁹⁷, toutes variantes d'une thématique maintenant ancienne sur la rentabilité de l'investissement dans la culture, d'autres acteurs sociaux, les entreprises des industries culturelles notamment, ont intérêt au maintien du régime.

On est donc conduit à s'interroger sur les analyses et les perspectives politiques des dirigeants de l'Unedic et du gouvernement. L'expérience de plusieurs décennies de mobilisation ainsi qu'une série de facteurs politiques et économiques ne les conduisent-ils pas à vouloir maintenir le régime, tout en le modifiant au profit de fractions plus réduites, en évitant tout conflit frontal général et en multipliant les "gains à la marge" ? La stagnation des crédits publics, les modifications et le durcissement d'un ensemble de règles, dont l'application serait plus contrôlée, contribueraient moins à la réduction du volume de bénéficiaires qu'à la transformation de leur structure professionnelle, la part des techniciens professionnalisés s'accroissant au détriment des artistes les plus précarisés. Une telle interrogation déplace l'objet de recherche qui relèverait moins d'une sociologie des mobilisations collectives que d'une sociologie des fractions dominantes, prenant en compte la spécificité de leurs intérêts (les enjeux locaux d'une multitude d'élus accueillant un festival ne sont pas ceux des dirigeants de l'Unedic) ainsi que la manière dont se construisent (ou non) les accords ainsi que les compromis, et quels sont les acteurs qui jouent un rôle décisif dans leur définition, ce qui, en faisant référence à la situation de 2011, revient aussi probablement à examiner la place de l'État.

Un indice fondant cette hypothèse est fourni par le contraste entre le maintien du régime (et du volume global des bénéficiaires) et l'expérience vécue de nombreux professionnels des compagnies indépendantes qui évoquent tant leurs propres difficultés que celles de leurs pairs et soulignent l'existence d'obstacles croissants pour trouver de l'activité et accumuler des cachets, ainsi que la nécessité d'accepter des propositions qu'ils auraient refusées, il y a encore quelques années. Les porteurs de projets y ajoutent les limites des ressources publiques, les contraintes de diffusion.

C'est dire que le maintien du régime ne saurait masquer une série de phénomènes que l'analyse de la mobilisation permet de mettre en évidence et/ou de rappeler.

⁵⁹⁷ Voir le texte paru dans *Le Monde* du 19 mai 2011 ou le 1^{er} forum organisé, sous le patronage de l'UNESCO, le 11-12-13 octobre 2011.

La dégradation continue des situations individuelles

Il existe une dégradation continue des situations individuelles que les rapports d'experts et les analyses sociologiques et économiques documentent avec régularité. C'est pourquoi on ne peut qu'être surpris du "privilège" que de nombreux acteurs et certains chercheurs reconnaissent aux intermittents du spectacle. Alors que dans les autres champs sociaux, la disparition des cadres collectifs du salariat et les attaques portées contre les qualifications sont vécues comme la manifestation des logiques néo-libérales et que l'intermittence est systématiquement dénoncée comme un des facteurs de précarisation et de dépendance (voir P.É.C.R.E.S., 2011), dans le cadre des champs du spectacle, cette même intermittence est parfois considérée comme facteur d'émancipation (Grégoire, 2009) en même temps que les intermittents et précaires sont perçus comme de nouveaux sujets historiques révolutionnaires. Or, la référence aux fractions les plus intégrées et professionnalisées, qui peuvent s'inscrire dans une certaine "intermittence heureuse", ne saurait masquer les phénomènes massifs de précarisation. Si les intermittents sont des précurseurs c'est qu'ils sont "les premiers touchés parce que particulièrement précaires. Ce qu'il peut y avoir d'exemplaire, c'est que l'intermittence du spectacle représente une limite de ce qu'est la flexibilité. (...) "⁵⁹⁸. S'ils annoncent le futur, ils se comportent alors davantage comme les "aventuriers d'un futur archaïque." (Gazier, 2003, 322)

De ce point de vue, on peut se demander si la distance au salariat ne relève pas, par une forme de nostalgie pré-capitaliste, d'une aspiration à la (re) constitution de communautés de petits producteurs, revenant alors sur certaines des coupures instituées par le capitalisme comme celle entre l'économie du ménage et celle de l'entreprise dont Max Weber et Karl Polanyi ont souligné le caractère décisif dans la dynamique du capitalisme. Ce futur archaïque pourrait aussi détruire des formes collectives de protection et de solidarité. Que la figure du salarié/employeur (sous le triptyque artiste/directeur artistique/président de l'association) ait tendance à se généraliser au sein de pans entiers des secteurs du spectacle est un constat aisément partageable. Mais, loin d'y voir l'émergence d'une nouvelle figure productive révolutionnaire, on peut y déceler un retour, sous des formes renouvelées, du travail indépendant et/ou de la petite entreprise. François Vatin rappelle en effet que l'idéal social "des libéraux n'est pas celui d'une armée de salariés attachés à l'entreprise. Il serait plutôt celui d'une communauté de petits producteurs indépendants liés par les seules relations d'échange" (Vatin, 2007, 35). On sait aussi que ces mondes de la petite entreprise ou du travail indépendant tendent à développer les formes les plus radicales d'exploitation du travail

⁵⁹⁸ Robert Castel, "Les intermittents et la « question sociale »", *Libération*, 19 décembre 1996.

salarié. C'est pourquoi, d'ailleurs, pour beaucoup d'intermittents, la défense du régime repose moins sur ses potentialités révolutionnaires que sur un *réalisme par contrainte* dans la mesure où l'intermittence constitue, pour la masse des professionnels concernés, la seule manière d'entrer et de se maintenir dans les champs de production du spectacle.

L'échec du projet néo-corporatiste

La place centrale et croissante du régime est aussi la manifestation de l'échec de la FNSAC à généraliser la convention keynésienne d'emploi dans le cadre d'un modèle néo-corporatiste dont le secteur institutionnel du théâtre public aurait pu constituer l'esquisse. Dans ce modèle, les organisations syndicales et patronales (la situation étant d'autant plus favorable qu'elles sont en situation de monopole, ce qui est presque le cas de la FNSAC et de son interlocuteur "patronal" - le SYNDEAC - dans le secteur institutionnel de la production artistique administrée du spectacle vivant), avec le soutien de l'État, "se reconnaissent mutuellement comme seuls acteurs légitimes aptes à prendre en charge les intérêts des groupes sociaux qu'elles prétendent représenter" (Lallement, 2007, 455) et décident alors de concessions réciproques. Or, alors que, jusqu'aux années 1970, la FNSAC a fortement contribué à esquisser un tel modèle, au moment où se développe le secteur public du spectacle vivant, elle est confrontée, après cette période, à une série de transformations morphologiques (développement des politiques publiques, arrivée massive de jeunes postulants échappant aux voies traditionnelles de socialisation professionnelle, révolutions esthétiques, économie du projet) qui en rendent la généralisation impossible. Le modèle salarial qu'elle tend à défendre ne concerne plus que les secteurs institutionnels et les groupes les plus professionnalisés et intégrés. Les autres groupes d'artistes et de techniciens marquent leur distance avec un tel modèle, moins par refus de principe (politique ou théorique), qu'en raison de leur réalisme par contrainte qui les conduit à en considérer l'inanité.

L'émergence structurelle des coordinations est une des manifestations de l'impossible généralisation de ce modèle néo-corporatiste⁵⁹⁹. Mais celles-ci peinent à proposer un nouveau modèle de régulation ne serait-ce que parce qu'elles ne peuvent pas radicalement rompre avec le salariat et quitter le régime général d'assurance chômage. Elles sont donc conduites à maintenir les intermittents dans un salariat paradoxal, déjà évoqué, entre salariat et indépendance (Menger, 1997). Les plus politiques des membres des coordinations, proches des thèses de Négri et de la revue *Multitudes*, veulent imposer une nouvelle catégorie (celle

⁵⁹⁹ On constate un phénomène homologue parmi les employeurs du spectacle vivant avec l'apparition du Synavi, dont un des fondateurs est un ancien dirigeant de la CLYPS, qui tente d'organiser les responsables des petites compagnies indépendantes (musique, théâtre, danse), laissant le secteur le plus institutionnel au SYNDEAC.

d'intermittent et de précaire) qui ne soit pas seulement une catégorie pratique et descriptive mais surtout politique et théorique. Néanmoins, celle-ci s'incarne difficilement dans une "panoplie d'objets" et encore moins dans des conduites sociales⁶⁰⁰ acceptables pour la masse des artistes et des techniciens du spectacle qui continuent de se définir par rapport à un métier. Ces militants et la CIP-IdF se révèlent incapables d'imposer cette vision du monde social, de la faire reconnaître, au moins par la masse des intermittents. Ils ne peuvent, en quelque sorte, par un effet de théorie, passer "de la classe-sur-le-papier à la classe « réelle »" (Bourdieu, 1994).

Malgré leurs difficultés à mobiliser les professionnels sur leurs objectifs politiques fondamentaux respectifs, si la FNSAC et les coordinations entraînent une grande partie de ces derniers, c'est qu'elles leur proposent l'objectif pratique, concret et immédiat, de maintien du régime mais, là aussi, avec une approche divergente. Il s'agit pour la CIP-IdF d'accentuer les tensions internes du (vieux) capitalisme fordiste, de la même manière que le courant négriste a appelé à voter Oui au référendum sur la constitution européenne. La FNSAC est plus ambivalente. Outre des enjeux organisationnels et bureaucratiques d'influence, dans le cadre de la concurrence avec les autres organisations syndicales, la CFDT en premier lieu, le régime est perçu comme un moindre mal face au danger que représenterait sa suppression. La mobilisation lui apparaît aussi comme un moyen de s'adresser à des fractions qu'elle n'organise pas ; ce qui ne va pas, alors, sans lui poser de réelles difficultés, les groupes mobilisés et de nombreux intermittents ayant, à leur tour, un rapport instrumental à l'organisation syndicale.

Politisation et interdépendance des acteurs

Les syndicats de la FNSAC et les coordinations partagent la même perspective stratégique de politisation de la lutte, en faisant de l'État leur partenaire – adversaire décisif. Cette politisation est d'autant plus récurrente que, d'une part, les groupes mobilisés relèvent principalement d'une production artistique administrée qui obligent les professionnels concernés à maîtriser un ensemble de dispositions et de pratiques (assumer des fonctions éducatives et sociales ; s'intégrer dans les politiques de communication des collectivités publiques) leur permettant une intégration réussie au sein de cette dernière et que, d'autre part, les collectivités publiques ont un intérêt fondamental au maintien des annexes 8 et 10.

⁶⁰⁰ "L'idée d'un phénomène n'est pas une représentation mentale de ce phénomène, car l'idée est inséparable d'un contexte social. Plus précisément l'idée, par exemple de chômeur, a deux caractéristiques saillantes qui indiquent clairement qu'elle n'existe pas dans le vide : elle n'est pas une abstraction, mais s'incarne dans une panoplie d'objets ; elle n'est pas une extériorité mais s'incarne dans des conduites sociales." (Demazière, 2003, 10)

La demande d'État multiforme des professionnels est l'occasion de souligner ce qui s'apparente moins à une autonomie qu'à une *interdépendance*. Les collectivités publiques ont besoin des artistes et des professionnels de l'art et de la culture (donc du régime) qui doivent s'appuyer sur ces dernières dans leurs conflits avec l'Unedic et ses dirigeants. Cette interdépendance est d'autant plus forte que les groupes mobilisés refusent, d'une part, de s'inscrire dans l'espace des relations professionnelles (ce qui renforcerait la FNSAC) et, d'autre part, que soient mis en place de dispositifs qui, comme la carte professionnelle, manifesteraient l'existence d'une profession, mais probablement au profit des fractions dominantes qui pourraient imposer leurs principes de jugement et de classement⁶⁰¹.

Production symbolique et immatérielle : comment lutter ?

L'intermittence constitue une forme d'emploi tout à fait exceptionnelle. Dans la plupart des autres pays occidentaux prédominent soit, comme en RFA, le modèle de la troupe permanente, à côté duquel se développent actuellement des formes plus précaires d'organisation (Verdalle de, 2006) soit, comme aux USA, une économie par projet au sein de laquelle les organisations professionnelles jouent un rôle essentiel dans l'organisation et la régulation des marchés du travail, en engageant parfois de longs conflits avec les organisations d'employeurs⁶⁰². Cette exception est inséparable de l'autorité symbolique spécifique dont bénéficient, en France plus que dans d'autres pays, les artistes. Ainsi, les réalisateurs de cinéma sont les seuls à disposer du contrôle du "final cut" (montage final), réservé, dans la plupart des pays, aux producteurs⁶⁰³. On peut aussi constater la profusion de la référence à la "création" et aux "créateurs" (pour désigner aussi bien les produits que les producteurs)⁶⁰⁴, vocabulaire réservé à la sphère religieuse dans la plupart des pays, et qui manifeste, dans le cas français, la volonté d'un groupe de professionnels de "proclamer sa détermination souveraine et son pouvoir prométhéen de défier et de rivaliser avec toute forme de puissance transcendante" (Michel, 1986, 101).

⁶⁰¹ L'expérience des techniciens de cinéma comme des journalistes montre que les exigences de reconnaissance professionnelle restent néanmoins limitées.

⁶⁰² En 2008, les scénaristes d'Hollywood, au cœur d'une industrie par projet et fonctionnant à flux tendus, ont engagé une grève de plusieurs semaines.

⁶⁰³ En 1992, des cinéastes français s'élèvent contre le générique de trois films américains, diffusés en France, qui indiquent que "la maison de production est l'auteur de ce film selon toutes les lois existantes dans le monde" (Robert. Enrico, Laurent. Heynemann, Jean-Charles Tachella, Bertrand Tavernier, "Quatre cinéastes et le droit d'auteur", *Le Monde*, 1er Janvier 1992).

⁶⁰⁴ Le dépouillement des bibles du festival d'Avignon (autre référence religieuse qui désigne les documents qui présentent chacun des spectacles du In) met en évidence, à partir des années soixante, l'usage récurrent de ces notions, particulièrement celle de création qui ne désigne pas seulement le spectacle (nouveau) mais aussi des activités plus spécifiques ("création lumières" par exemple).

Compte tenu du caractère tout à fait atypique et exceptionnel du régime de l'intermittence, ainsi que des propriétés de la mobilisation étudiée, on pourrait être tenté de confiner les remarques conclusives précédentes à cet objet spécifique.

Néanmoins, compte tenu de la place qu'occupent les industries créatrices (Caves, 2000), de la durée de cette mobilisation, et des intérêts divers qu'elle a suscités, ainsi que de son inscription dans un ensemble de mobilisations, la compréhension de la position des professionnels de l'art et de leur rapport au travail et à l'emploi ainsi que celle des luttes qu'ils engagent a une dimension heuristique pour comprendre d'autres secteurs de production. Il ne s'agit plus seulement de s'interroger sur la manière dont, d'une part, le travail artistique préfigurerait le travail à venir, qualifié, flexible, nécessitant la mobilisation de l'ensemble des propriétés de chaque individu et dont, d'autre part, l'artiste annoncerait le travailleur du futur (Menger, 2002) ; cette dynamique est déjà enclenchée et constitue en tout état de cause un modèle promu par les forces de transformation et de modernisation du capitalisme.

Il s'agit ici d'examiner comment ces transformations modifient les conditions de lutte en considérant non seulement le contenu de l'activité mais aussi les relations sociales qui encadrent cette dernière⁶⁰⁵.

Avec le développement du travail immatériel ce qui compte, c'est moins la qualification des travailleurs, c'est-à-dire le rapport à un poste de travail défini, que l'ensemble des compétences cognitives, expressives, coopératives ; ce qui tend à assigner *une place moins stratégique au capital fixe*.

D'une part, si le nouveau système productif repose principalement sur un *capital immatériel* (Gorz, 2003) détenu, dans des proportions inégales, par un grand nombre de possesseurs, l'activité de ce capital est diffuse, permanente, éclatée.

D'autre part, le nouveau système productif repose sur l'éclatement spatial et temporel des cadres de l'activité. Celle-ci ne s'organise plus seulement dans une opposition binaire entre l'espace professionnel officiel (l'entreprise, l'administration ou l'association) et l'espace privé mais dans une diversité de lieux. Il s'agit non seulement du délitement de la norme de temps de travail centrée sur le temps complet (Bouffartigue, Bouteiller, 2002) mais aussi de la multiplication des lieux de travail, permis par les nouvelles technologies, le développement de moyens de communications plus rapides. La dilution des cadres spatiaux de l'activité résulte

⁶⁰⁵ De ce point de vue, un enseignement majeur d'Antonio Négri et des auteurs qui s'appuient sur ses thèses, repose sur son insistance à penser les conséquences de la fin du fordisme et de ses catégories sociales et mentales. Même si cette opération est en partie artificielle, on peut tenter d'opérer parmi ces thèses, la même distinction que celle qu'opèrent de nombreux auteurs pour Marx, une distinction entre ce qui relève du contenu scientifique pour la compréhension du capitalisme et ce qui appartient au volontarisme, voire au prophétisme politique.

aussi des logiques de flexibilité dans l'organisation du travail avec le développement d'une production par projets. Cette dilution est d'autant mieux acceptée qu'elle est congruente avec une perception du métier, présente dans de nombreux groupes professionnels, qui en valorise la dimension individuelle et privée (combien de photos de chercheurs, d'écrivains, d'intellectuels placent ces derniers devant leur bibliothèque personnelle ?).

Enfin, le travail immatériel, éclaté, s'accompagne nécessairement d'un travail invisible, ce qui rend difficile, voire impossible, la *reconnaissance, la mesure et la rétribution à sa "juste valeur" du travail effectué* qui ne peuvent plus reposer sur le temps passé dans le lieu d'activité. Freidson indique ainsi que, pour les universitaires, la rémunération de l'enseignement permet d'entretenir des professionnels se livrant à une activité de recherche impossible à évaluer et à rémunérer (Freidson, 1986). La revendication, par de nombreux professionnels de l'art et de la culture, de l'intégration des activités culturelles dans les conventions collectives (et la définition des métiers), n'est pas la simple rationalisation de la réalité de leurs pratiques, elles-mêmes liées à leur inégale reconnaissance esthétique. Elle répond aussi à cette même contrainte de pouvoir donner une base minimale objective à la mesure de leur activité et de sa rétribution.

Dans le même temps, se développe un *rapport instrumental au salariat*. La généralisation du salariat, en tant que forme d'emploi est une tendance de longue durée qui concerne l'ensemble des pays. Mais, outre la dégradation actuelle des conditions d'emploi et des statuts avec le développement des formes particulières et atypiques d'emploi (Supiot, 1994), cette généralisation s'accompagne d'un refus, plus ou moins explicite, de respecter les normes, les valeurs et les exigences qui ont accompagné le développement de la société salariale. Inscrits dans les dispositifs de cette société, qui résultent largement des luttes antérieures, de nombreux groupes de salariés tendent à refuser non seulement les dimensions collectives de ce statut mais aussi ses fondements conflictuels. La crise universitaire de 2009 s'explique par la congruence d'une série de facteurs : application de la LRU et transformations morphologiques des populations universitaires (Geay, 2010) ; développement de la précarité et "industrialisation du travail universitaire" (Musselin, 2008, 51). Dans ce cadre général, on peut aussi faire l'hypothèse que la critique de la toute puissance (éventuelle) des présidents manifeste la volonté de certains universitaires de maintenir un rapport "libéral" avec leur très lointain employeur (leur permettant souvent de fixer, par une négociation individuelle, *de gré*

à gré, leur propre emploi du temps⁶⁰⁶) et leur refus, corrélatif, de la constitution d'une véritable relation salariale qui les inscrirait dans des liens plus classiques de subordination et leur imposerait des formes plus collectives d'organisation.

Tout concourt donc à la *disparition des collectifs (stables et de longue durée) de travail* qui, s'ils peuvent avoir une existence juridique, voire formelle au moment de réunions institutionnelles routinisées, n'ont plus de véritable existence sociale et ne s'appuient plus sur une certaine intensité et régularité des relations entre leurs membres compte tenu, par exemple, de la disjonction entre les lieux d'activité et ceux de résidence (qui peut se mesurer en centaines de kilomètres).

Une telle situation implique une transformation des conditions de lutte particulièrement manifeste dans l'examen des possibilités et des significations actuelles de la grève⁶⁰⁷. Dans la production industrielle, la grève ouvrière vise au contrôle stratégique du capital fixe, présent dans un espace déterminé enserré par des murs, dont il s'agit d'empêcher l'utilisation (par le piquet de grève ou l'occupation) afin de peser sur la rentabilité de l'entreprise et les profits des actionnaires. C'est pourquoi la grève constitue la modalité centrale d'action du mouvement ouvrier à partir du XIX^{ème} siècle, les JINT étant encore l'indice principal de la conflictualité sociale (Bérout et alii, 2008).

Avec la production immatérielle, la grève perd cette visée centrale. Intériorisé, éclaté, le capital immatériel ne peut être confiné dans un espace précis et nul ne peut interdire son utilisation ; nul ne peut obliger un chercheur à arrêter de chercher⁶⁰⁸. L'activité peut simplement être modulée en fonction d'une série de contraintes. Pour les artistes, la grève éventuelle ne concerne, potentiellement, que les moments de spectacle déclaré. Pour les universitaires, elle n'intervient que pour les moments d'enseignement en direction des étudiants des premières années (nécessairement rassemblés dans un espace clos et dans un temps donné, situation alors proche des formes industrielles de travail) alors qu'ils peuvent poursuivre l'ensemble de leurs autres activités de recherche et d'enseignement, y compris en direction des étudiants de fins de cycle (Master, etc.) dans de multiples lieux (laboratoire, domicile, cafés, etc.) et par divers canaux (Internet, relations de face à face). Plutôt que de

⁶⁰⁶ Dans leur enquête Charles Soulié et Sylvia Faure indiquent que 12 % des enseignants-chercheurs ont totalement le choix des horaires et des jours de leur enseignement et 75 % partiellement (Faure, Soulié, Millet, 2005, 25).

⁶⁰⁷ Je reprends ici une série de propositions émises à l'occasion du 4^{ème} congrès des associations francophones de sciences politiques – Bruxelles : 20-22 avril 2011 – (Proust, 2011).

⁶⁰⁸ Au cours de la longue mobilisation universitaire de 2009, si les activités d'enseignement ont été ralenties, voire stoppées, celles de recherche n'ont pas diminué, voire ont augmenté, du temps supplémentaire étant dégagé.

grève, on peut alors parler d'une *suspension partielle de la relation pédagogique directe et collective*. Et, loin de constituer, comme dans certaines expériences ouvrières, des moments et des lieux d'expérimentation et de développement de la démocratie directe (Pénissat, 2005), et dans la mesure où il n'existe pas de lieu central d'activité qui recèle, aux yeux des salariés concernés, une quelconque valeur symbolique, les grèves se traduisent par la disparition physique du plus grand nombre, accentuant d'autant la dilution des collectifs de travail.

Rapport à l'Etat et pluralité des dispositions

La définition des modalités de lutte est aussi dépendante du poids de l'intervention étatique qui, dans le cas français, concerne une diversité de champs de production symbolique au sein desquels les professionnels sont subordonnés à l'État, soit directement (c'est le cas des fonctionnaires), soit indirectement ; ainsi, dans de nombreux champs artistiques, les professionnels sont moins subordonnés à leur employeur direct apparent qu'aux jugements des agents de l'État qui définissent une hiérarchie des positions et des subventions.

La combinaison de la primauté du travail immatériel et de l'intervention publique implique alors une modification profonde des modalités de lutte, les dimensions économiques devenant secondaires. Les groupes mobilisés se désintéressent du capital fixe et des exigences de rentabilité économique. Le moyen central est la politisation de l'enjeu de la mobilisation avec son corollaire nécessaire : la médiatisation qui nécessite elle-même une logique permanente d'innovation, voire de surenchère.

La politisation opère un transfert de la mobilisation, de l'espace professionnel initial de lutte vers les champs politiques nationaux et locaux. Elle est permise par (et exige une) *pluralité des dispositions*. Les membres des groupes en lutte et leurs dirigeants doivent disposer d'une autorité et d'une légitimité spécifique à leur espace d'appartenance (qu'il concerne un champ de production national ou un espace local) et être reconnus dans le champ politique, cette reconnaissance reposant sur leurs capitaux spécifiquement professionnels, leur expertise mais aussi la crainte qu'ils inspirent (qui repose elle-même sur leur capacité à mobiliser des ressources particulières ayant des effets spécifiquement politiques). Cette pluralité est d'autant plus nécessaire que les militants doivent intervenir dans des champs sociaux hétérogènes et en direction de partenaires et/ou d'adversaires placés à différents niveaux de légitimité de ces champs. Cela implique non seulement la maîtrise politique des enjeux du conflit mais aussi celle d'un langage spécifique, d'une manière d'être dans des situations hétérogènes (devant une caméra de télévision, dans le bureau d'un député maire, etc.). La pluralité des dispositions devient ainsi un élément du capital militant soit dans sa

dimension individuelle, soit dans sa dimension collective quand elle est le fait du groupe mobilisé.

Or, cette stratégie est d'autant plus aisée qu'elle s'inscrit dans une demande générale d'État qui s'accompagne d'un *rapport a-critique* à l'égard de ce dernier. Le poids multiforme des administrations publiques ainsi que le refus de la régulation marchande, notamment dans la dernière période avec la remise en cause des politiques néo-libérales de ces dernières décennies, conduisent à l'oubli d'une critique de l'État pourtant présente dans de multiples traditions du mouvement ouvrier et syndical. Ce trait conduit ainsi des artistes à évoquer, de manière récurrente et routinisée (apparaissant donc comme une évidence pour le plus grand nombre), les nécessaires tutelles publiques ou des enseignants à ne plus s'interroger sur le poids des classements étatiques. Cela se traduit par une intériorisation du langage d'État⁶⁰⁹ et une dépolitisation des catégories de jugement et de l'activité⁶¹⁰. Il y a ainsi une série de difficultés pour de larges fractions de salariés à construire un rapport réaliste à l'égard de l'État entre la critique radicale et l'oubli des dangers de l'intervention de ce dernier pour l'autonomie des personnes et des groupes.

Retour sur la réussite relative de la mobilisation : convergence des intérêts et dispositions transgressives

Ces hypothèses finales de portée plus large, proposées à partir de l'analyse des mobilisations relatives à l'intermittence, ne doivent pas conduire à écraser les spécificités de nombreuses luttes et notamment les raisons de leur inégale réussite.

À la différence des années 1990, à la fin de l'été 2003, les groupes mobilisés autour de la question de l'intermittence sont confrontés à une conjoncture difficile. La "structure des opportunités politiques" leur est défavorable. Après leur échec aux élections présidentielles et législatives de 2002, les partis de gauche sont confrontés à une série de graves difficultés. Le gouvernement dirigé par Jean-Pierre Raffarin est beaucoup plus proche des thèses de l'Unedic que ne l'étaient ses prédécesseurs et, au cours de l'été, malgré l'intense mobilisation, il ne cède pas aux diverses pressions et valide l'accord du 26 juin 2003. Néanmoins, dans les mois qui suivent, les groupes mobilisés poursuivent leur lutte et, malgré leur délitement progressif,

⁶⁰⁹ On pourrait ainsi faire l'hypothèse que le poids des fonctionnaires ou des militants issus du secteur public dans le mouvement syndical résulte aussi, dans la diversité des facteurs régulièrement évoqués, de leur plus grande maîtrise du langage d'État.

⁶¹⁰ Il y aurait ainsi à faire tout un travail de recensement et d'analyse de la production théâtrale, pour laquelle les enseignants constituent un des publics essentiels. Sous réserve de la difficulté représentée par les caractéristiques de la représentation théâtrale, non stockable et non reproductible, il me semble qu'on ne retrouve plus cette critique des institutions qui a pu marquer le théâtre public des années soixante-dix. Cf. *Un conseil de classe très ordinaire* (Théâtre de l'Aquarium - Avignon 1981) et *Palais de Justice* (mise en scène de Jean Pierre Vincent en 1981, à l'époque du TNS), deux spectacles consacrés à la violence symbolique quotidienne et routinisée de deux institutions majeures de l'État moderne : l'école et la justice.

obtiennent la mise en place d'une série de fonds publics qui permettent de compenser les effets d'éviction nés des nouvelles règles puis, dans les années suivantes, neutralisent les projets de refonte radicale du régime.

Cette réussite relative des groupes mobilisés, qui correspond à l'objectif central de la lutte mais qui ne préjuge pas des parcours individuels de nombreux intermittents parfois exclus du régime, me semble reposer sur la combinaison de la convergence des intérêts d'acteurs issus de champs différents et de certains choix, parfois transgressifs, des groupes mobilisés.

D'une part, il existe une série d'acteurs politiques (étatiques et locaux) et économiques (entreprises privées et publiques du spectacle, associations) qui ont intérêt au maintien d'une production artistique nationale et souhaitent le maintien de fractions de professionnels à bas coûts pour assurer des tâches artistiques mais aussi sociales et éducatives.

D'autre part, ce qui spécifie aussi les groupes mobilisés, et les distingue d'autres catégories en lutte, c'est qu'ils ont inégalement intériorisé les principes dominants dans les champs artistiques, donc les interdits, et développent alors des stratégies transgressives à l'égard de la logique sociale dominante dans leur champ de production (Dobry, 1986). Les mobilisations dans les secteurs de l'enseignement butent systématiquement sur le refus massif des enseignants d'engager des modalités d'action qui pénaliseraient les lycéens et les étudiants (ce qui serait le cas s'ils refusaient de faire passer les examens, dont le plus emblématique de tous : le baccalauréat). A l'inverse, les groupes mobilisés refusent de se soumettre à certains interdits, ignorent les références aux grandes figures tutélaires de Molière ou Jean Vilar et, quand cela leur apparaît nécessaire, et quels que puissent en être les effets, n'hésitent pas à interrompre de nombreux spectacles et festivals⁶¹¹.

Les groupes mobilisés rompent donc avec une certaine routinisation de la lutte et rendent parfois vaines les attentes préconstituées de leurs partenaires et adversaires. Leur capacité à introduire de l'incertitude est d'autant plus forte que, d'un point de vue organisationnel, en privilégiant, sur la durée, la forme coordination, ils tendent à ignorer les contraintes politiques et institutionnelles qui encadrent les activités syndicales.

Ces dispositions transgressives et les incertitudes qu'elles imposent apparaissent d'autant plus nécessaires que la réussite de la mobilisation dépend d'une série de facteurs économiques et politiques que les groupes mobilisés ne maîtrisent pas totalement. La transgression est alors l'envers de la faiblesse de l'autonomie artistique et politique.

⁶¹¹ Parmi les raisons à cette disposition à la transgression, on peut souligner que, à la différence d'enseignants (titulaires), un intermittent précaire, menacé par le déclassement vers le RMI, n'a rien à perdre à radicaliser certaines formes de lutte.

Bibliographie

- Abdelnour S, Collovald A, Mathieu L, Péroumal F, Perrin E, 2009, "Précarités et luttes collectives : renouvellement, refus de la délégation ou décalages d'expériences militantes", *Sociétés contemporaines*, 74, p. 73-96.
- Abirached R, 1992, *Le théâtre et le prince. 1981/1991*, Paris, Plon.
- Agrikolianski E, 2001, "Carrières militantes et vocation à la morale : les militants de la LDH dans les années 1980", *Revue française de sciences politiques*, vol. 51, n° 1-2, p. 27-46.
- Aguiton C, Bensaïd D, 1998, *Le retour de la question sociale*, Lausanne, Edition Page-Deux.
- Aguiton C, et alii, 2010, *Tous dans la rue. Le mouvement social de l'automne 2010*, Paris, Seuil.
- Amar M, Koubi M, 2004, "Les entreprises du spectacle de 1995 à 2001. Emploi, salaires et gestion de la main-d'œuvre", *INSEE Première*, 978.
- Amossé T, 2004, "Mythes et réalités de la syndicalisation en France", *Premières Synthèses et Premières Informations*, DARES, n° 44-2.
- Amossé, 2001, "Recensement de la population de 1999 L'espace des métiers de 1990 à 1999", *INSEE Première*, 790.
- Andolfatto D, 2001, "L'univers syndical : étude comparée de la CGT et de la CFDT", in Labbé D, Courtois S, *Regards sur la crise du syndicalisme*, Paris, L'Harmattan, p. 63-80.
- Andolfatto D (dir.), 2004, *Les syndicats en France*, Paris, La Documentation française.
- Andolfatto D, Labbé D, 2000, *Sociologie des syndicats*, Paris, La Découverte.
- Andolfatto D, Labbé D, 2006, "Aider les syndicats français ?" *Le Débat*, 142, p. 119-132.
- Andolfatto D, Labbé D, 2009, *Toujours Moins ! Déclin du syndicalisme à la française*, Paris, Gallimard.
- Andolfatto D, Choffat T, 2004, "Le regain de l'action catégorielle : CGC, G-10-Solidaires, FSU, UNSA", in Andolfatto D (dir.), *Les syndicats en France*, Paris, La Documentation française.
- Askénazy P, 2004, *Les désordres du travail. Enquête sur le nouveau productivisme*, Paris, Seuil.
- Aslan O, 1990, *Roger Blin qui êtes vous ?* Paris, La Manufacture.
- Auclair A, 2005, *Le financement public et l'emploi dans le spectacle*, Rapport pour le CNPS, document de travail. Format Pdf récupéré sur le site du ministère de la Culture.
- Badiou A, 2007, *De quoi Sarkozy est-il le nom ?*, Paris, Nouvelles éditions lignes.
- Baecque de A, Loyer E, 2007, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard.
- Balasynski J, Mathieu L, (dir.), 2006, *Art et contestation*, Rennes, PUR.
- Barbot J, 1999, "L'engagement dans l'arène médiatique. Les associations de lutte contre le sida", *Réseaux*, vol 17, 95, p. 155-196.
- Baumol WJ, Bowen WG, 1966, *Performing Arts. The Economic Dilemma*, Cambridge, MIT Press.
- Becker H S, 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Becker H S, 1985, *Outsiders. Études de la sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- Benghozi PJ, et Moire C, 1989, "L'opéra que quat'sous : productions souterraines et productions culturelles", in Rouet F (éd.), *Economie et culture 4 : Industries culturelles*, Paris, La Documentation Française, p. 237-244.
- Benhamou F, 1996, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte.
- Benhamou F, 2000, "Artists' labour markets", in Towse R (éd.), *A Handbook of Cultural Economics*, Edward Elgar, Cheltenham (MA, UK), p. 69-75.
- Bensa A, Fassin E, 2002, "Les sciences sociales face à l'évènement", *Terrains*, 38, 1, p. 5-20.

Bense Ferreira Alves C., 2007, "Le théâtre, l'intermittent et le permanent. Coopérer pour se stabiliser dans l'emploi", *Sociétés contemporaines*, 66, p. 17-36.

Bérout S, 2004, *Adhérer, participer, militer : Les jeunes salariés face au syndicalisme et à d'autres formes d'engagements collectifs*, Rapport de recherche, multigraphié, 126 p.

Bérout S, Mouriaux R, 2005, "Continuités et évolutions de la conflictualité sociales", in Denis J-M (dir.), *Le conflit en grève ? Tendances et perspectives de la conflictualité contemporaine*, Paris, La Dispute, p. 121-144.

Bérout S, Denis JM, Desage G, Giraud B, Péglise, J, 2008, *La lutte continue ? Les conflits du travail dans la France contemporaine*, Bellecombe en Bauges, éd. Du Croquant.

Boltanski L, 1982, *Les cadres, la formation d'un groupe social*, Paris, Minuit.

Boltanski L, Thévenot L, 1991, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

Boltanski L, Chiapello E, 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

Borgetto M, 2003, "Logique assistancielle et logique dans le système français de protection sociale : les nouveaux avatars d'un vieux débat", *Droit social*, 1, p. 115-124.

Bouffartigues P, 2005, "Précarités et action collective : entre mobilisations autonomes et initiatives syndicales. Questions pour une recherche", *Actes des Xèmes journées internationales de sociologie du travail*, 24-25 novembre 2005, Rouen, GRIS – LISE, vol 1, p. 21-33.

Bouffartigues P, Bouteiller J, 2002, "L'érosion de la norme du temps de travail", *Travail et emploi*, DARES, 92, p. 43-55.

Boumaza M, Pierru E, 2007, "Des mouvements de précaires à l'unification d'une cause", *Sociétés contemporaines*, 65, p. 7-25.

Bourdieu P, Saint-Martin de M, 1975, "Les catégories de l'entendement professoral", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 3, p. 68-93.

Bourdieu P, 1977, "La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, p. 3-43.

Bourdieu P, 1979, "Les trois états du capital culturel", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 30, p. 3-6.

Bourdieu P, 1980, "L'identité et la représentation, éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 35,

Bourdieu P, 1981, "La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 36-37, p. 3-24.

Bourdieu P, 1982, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard.

Bourdieu P, 1984a, "Espace social et genèse des classes", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52-53, 3-14.

Bourdieu P, 1984b, "La délégation et le fétichisme politique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52-53, 49-55.

Bourdieu P, 1984c, *Homo Academicus*, Paris, Minuit.

Bourdieu P, 1992, *Les règles de l'art, (Genèse et structure du champ littéraire)*, Paris, Le Seuil.

Bourdieu P, 1993, *La misère du monde*, Paris, Le Seuil

Bourdieu P, 1994, *Raisons pratiques*, Paris, Le Seuil

Boussard V, Demazière D, Milburn P, 2010, *L'injonction au professionnalisme. Analyse d'une dynamique plurielle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Boutier J, 2001, "Les outils des historiens sont-ils universels ?", in Fabiani J-L (dir.), *Le goût de l'enquête. Pour Jean-Claude Passeron*, Paris, L'Harmattan, p. 71-94.

Brichet M, 2003, "Le syndicalisme à l'épreuve du mouvement altermondialiste français", *Les mobilisations altermondialistes*, colloque du GERMM, working paper, 19 p.

- Brochard D, 2005, "Conflits du travail : une analyse statistique", in Denis J-M (dir.), *Le conflit en grève ? tendances et perspectives de la conflictualité contemporaine*, Paris, La Dispute, p. 97-119.
- Broqua C, 2009, "L'ethnographie comme engagement : enquêter en terrain militant" *Genèses*, vol 2, 75.
- Bureau MC, Perrenoud M, Shapiro R, 2009, *L'artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, éd. Du Septentrion.
- Cadiou S, Déchezelles S, Roger A, (dir.), 2007, *Passer à l'action : les mobilisations émergentes*, Paris, L'Harmattan.
- Cancé R, Fréchou H, 2003, "Les contrats courts ; source d'instabilité mais aussi tremplin vers l'emploi permanent", *Premières informations et premières synthèses*, DARES, 14.1.
- Cardon D, Granjon F, 2003, "Peut-on se libérer des formats médiatiques ? Le mouvement alter-mondialisation et l'Internet", *Mouvements*, 25, p. 67-73.
- Castel R, 1995, *Les métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Gallimard.
- Caves R, 2000, *Creative Industries. Contracts Between Art and Commerce*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Champagne P, 1984, "La manifestation. La production de l'événement politique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52-53, p. 18-41.
- Champagne P, 1990a, "La manifestation comme action symbolique", in Favre P (dir.), *La manifestation*, Paris, Presses de la FNSP, p. 329-356.
- Champagne P, 1990b, *Faire L'opinion. Le nouveau jeu politique*, Paris, Minuit.
- Charpin J-M et alii, 2008, *Rapport sur le bilan du plan de professionnalisation et de structuration du secteur du spectacle vivant et enregistré*, IGF, IGAS, IGAC, multigraphié, 207 p. Récupéré le 03 janvier 2009.
- Charle C, 1990, *Naissance des « intellectuels » 1880-1900*, Paris, Minuit.
- Charpillon J, 2004, *Indemnisation du chômage des intermittents du spectacle. Propositions de nouvelle définition du champ des annexes VIII et X*, Paris, ministère de la Culture.
- Chartier R, 1982, "Espace social et imaginaire social : les intellectuels frustrés au XVII^e", *Annales. Economie, sociétés, civilisations*, vol 37, n° 2, p. 389-400.
- Chazel F, 1975, "La mobilisation politique. Problèmes et dimensions", *Revue française de sciences politiques*, vol 25, n° 3, p. 502-516.
- Chazel F, 1992 "Mouvements sociaux", in Boudon (dir.), *Traité de sociologie*, Paris, PUF, p. 263-312.
- Chenu A, 2002, "Les horaires et l'organisation du temps de travail", *Economie et statistique*, 352-353, p. 151-167.
- Chiapello E, 1998, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié.
- Christofalo P, 2005, "L'expertise auprès des représentants des salariés : de nouvelles pratiques syndicales et de nouveaux acteurs au sein de l'entreprise ?" *Actes des X^{èmes} journées internationales de sociologie du travail*, 24-25 novembre 2005, Rouen, GRIS – LISE, p. 61-73.
- Cingolani P, 2005, *La précarité*, Paris, PUF.
- Cléron E, Patureau F, 2007, *Tendances de l'emploi dans le spectacle*, Paris, DEPS, Ministère de la culture et de la communication, - coll. "Culture chiffres", n° 1.
- Collin JP, 1994, *L'acteur et le roi. Portrait en pied de Jack Lang*, Chêne-Bourg (Suisse), Georg éditeur.
- Collovald A, 2002, "Pour une sociologie des carrières morales des dévouements militants", in Collovald (dir.), *L'humanitaire ou le management des dévouements*, Rennes, PUR, p. 177-229.

Collovald A, Mathieu L, 2008, *Les retournements de l'improbable. Les conditions de la mobilisation collective des intermittents du spectacle et des salariés de grandes librairies et de centres d'appel*, DARES – Document d'études, 145. Multigraphié, 155 p.

Connan PY, Falcoz M, Potocki-Malicet D, 2008, *Etre chercheur au XXI^e siècle. Une identité éclatée dans des univers de concurrence*, Villeneuve d'Ascq, éd. Du Septentrion.

Contamin JG, 2005, "Le choix des armes : les dilemmes pratiques d'un mouvement de doctorants et le modèle des avantages comparatifs", *Genèses*, 59, juin 2005, p. 4-24.

Contrepois S, 2003, *Syndicats. La nouvelle donne. Enquête sociologique au cœur d'un bassin industriel*, Paris, Syllepse.

Contrepois S, 2005, "De la pertinence du concept « d'institution subversive » pour penser le syndicalisme de salariés contemporain", *Actes des X^{èmes} journées internationales de sociologie du travail*, 24-25 novembre 2005, Rouen, GRIS – LISE, p. 49-60.

Coquelin L, Reynaud E, 2003, *Les professionnels autonomes. Une nouvelle figure du monde du travail*, étude pour le Ministère de l'Économie et des Finances (DECAS), multigraphié – Pdf – 120 p.

Coquet B, 2010, "Les intermittents du spectacle. Un système d'assurance chômage avantageux et discutable", *Futuribles*, 367, p. 5-23.

Corcuff P, 1991, "Éléments d'épistémologie ordinaire du syndicalisme", *Revue française de sciences politiques*, vol 41, n° 4, p. 515-536.

Corsani A, Lazzarato M, 2005, *Etude Statistique, économique et sociologique sur l'intermittence. Synthèse*, multigraphié, 11 p., récupéré sur le site de la CIP-IDF, le 15 septembre 2005.

Corsani A, Lazzarato M, 2008, *Intermittents et précaires*, Paris, éd. Amsterdam.

Corsani A, Lazzarato M, Moulier-Boutang A, Oliveau J-B, 2005, *Expertise d'initiative citoyenne, Intermittents du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel : les « annexes 8 et 10 », cas particulier d'une problématique plus générale. Comment financer la protection sociale dans le cadre de la discontinuité de l'emploi*, multigraphié, 85 p, récupéré sur le site de la CIP-IDF, le 15 septembre 2005.

Corsani A, Lazzarato M, Négri A, 1996, *Le bassin de travail immatériel (BTI) dans la métropole parisienne*, (avec la collaboration de Yann Moulier-Boutang), Paris, L'Harmattan.

Corvin M (dir.), 1991, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.

Coulangeon P, 2004a, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation française.

Coulangeon P, 2004b, "L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes", *Sociologie de l'art*, Opus 5 nouvelle série, p. 77-110.

Coulangeon P, 2006, "Les intermittents du spectacle : un laboratoire de la « flexibilité heureuse » ?" in Lojkine J, Cours-Salies P, Vakaloulis M, *Les nouvelles luttes de classes*, Actuel Marx, p. 135-150.

Daley A, "The Hollowing Out of French Unions: Politics and Industrial Relations After 1981", in Martin A, Ross G (dir.), *The Brave New World of European Labor*, p. 167-216.

Daniel C, 1998, "L'indemnisation du chômage depuis 1979 : différenciation des droits, éclatement des statuts", *Revue de l'IRES*, 29, p. 5-28.

Daniel C, Tuchsirer C, 1999, "Assurance, assistance, solidarité : quels fondements pour la protection sociale ?", *Revue de l'IRES*, 30/2-, p. 5-29

Daugareilh I, Martin P, 2000, "Les intermittents du spectacle : une figure du salariat entre droit commun et droit spécial", *Revue française des affaires sociales*, 3-4, p.77-92.

Daugareilh I, 2008, "Les droits sociaux des créateurs : quelles réalités, quels enjeux", in Labadie F, Rouet F (coord.), *Travail artistique et économie de la création*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, p. 89-98.

- De Blic D, Lemieux C, 2005, "Le scandale comme épreuve. Éléments de sociologie pragmatique", *Politix*, 3, 71, p. 9-38.
- Debeauvais R, Menger P-M, Rannou J, Laplante B, *et alii*, 1997, *Le spectacle vivant*, Paris, La Documentation française.
- Debray R, 2005, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion.
- Dejours C, 1998, *Souffrance en France. La banalisation de l'injustice sociale*, Paris, Le Seuil.
- Demazière D, 2003, *Le chômage. Comment peut-on être chômeur ?*, Paris, Belin.
- Demazière D, 2009, "Professionnalisations problématiques et problématiques de la professionnalisation", *Formation emploi*, 108, p. 83-90.
- Demazière D, Pignoni MT, 1998, *Chômeurs : du silence à la révolte*, Paris, Hachette.
- Denis JM, 1996, *Les coordinations. Recherche désespérée d'une citoyenneté*, Paris, Syllepse.
- Denis JM (dir.), 2005, *Le conflit en grève ? Tendances et perspectives de la conflictualité contemporaine*, Paris, La Dispute.
- Desrosières A, Thévenot L, 1992, *Les catégories socio-professionnelles*, Paris, La Découverte.
- Dobry M, 1983, "Mobilisations multisectorielles et dynamique des crises politiques : un point de vue heuristique", *Revue française de sociologie*, vol 24, n° 3, p. 395-419.
- Dobry M, 1986, *Sociologie des crises politiques*, Paris, Presses de la FNSP.
- Dobry M, 1990, "Calcul, concurrence et gestion du sens. Quelques réflexions à propos des manifestations de novembre-décembre 1986", in Favre P (dir.), *La manifestation*, Paris, Presses de la FNSP, p. 357-386.
- Dobry M, 1995, "La causalité de l'improbable et du probable : Notes à propos des manifestations de 1989 en Europe centrale et orientale", *Cultures et conflits*, 17, p. 111-136.
- Dobry M, 2007, "Ce dont sont faites les logiques de situation", in Favre P, Fillieule O, Jobard F (dir.), *L'atelier du politiste. Théories, actions, représentations*, Paris, La Découverte/PACTE, p. 119-148.
- Doidy E, 2004, "Prévenir la violence dans l'activité militante : Trois études de cas", *Revue française de sociologie*, 45-3, p. 499-527.
- Donnat O, 1998, *Les pratiques culturelles des français*, Paris, La Documentation française.
- Donnat O, 2009, *Les pratiques culturelles des français à l'ère du numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte / Ministère de la culture et de la communication.
- Dubar C, 1987, "La qualification aux journées de Nantes", *Sociologie du travail*, XXIX 1/87, p. 3-14.
- Dubar C, 1996, *La socialisation, construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, A Colin.
- Dubar C, 2003, "Sociologie des groupes professionnels en France, in Menger PM (dir.), *Les professions et leurs sociologies : modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, éd de la MSH, p. 51-81.
- Dubet F, 1994, *Sociologie de l'expérience*, Paris, Seuil.
- Dubet F, 2002, *Le déclin des institutions*, Paris, Le Seuil.
- Dubet F, Martucelli D, 1998, *Dans quelle société vivons-nous?*, Paris, Le Seuil
- Dubois V, 1999, *La politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.
- Dugué E, 1994, "La gestion des compétences : les savoirs dévalués, le pouvoir occulté", *Sociologie du travail*, vol XXXVI, 3, p. 273-292.
- Dupuis X, Rouet F, 1991, "la vraie nature des dépenses publiques pour la création", in Wallon E (dir.), *L'artiste, le prince. Pouvoirs publics et création*, Grenoble – Québec, Musée de la civilisation du Québec et Presses Universitaires de Grenoble, p. 239-251.

Durand C, 1986, "Les syndicats et la politique industrielle", *Sociologie du travail*, n° 3, p. 304-315.

Durkheim E, 1988, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion.

Duteil C, 2004, *Le conflit des intermittents du spectacle. Sociologie d'un mouvement social*, DEA de politique comparée et sociologie politique, Université Paris X Nanterre, sous la direction de Bernard Pudal.

Duteil C, 2006a, "Portrait de l'artiste en travailleur précaire. Production et réception du label « précaire » au sein de la Coordination des intermittents et précaires",

Duteil C, 2006b, "les intermittents du spectacle", in *la France Rebelle*, Crettiez X, Sommier I (dir.), Paris, Michalon, p. 310-317.

Duval J, 2006, "L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161-162, p. 97-115.

Ethis E (dir.), 2002, *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française.

Fabiani J-L, 2008, *L'éducation populaire et le théâtre : Le public d'Avignon en action*, Grenoble, PUG.

Faulkner R, Anderson A, 1987. "Short-Term Projects and Emergent Careers: Evidence from Hollywood", *American Journal of Sociology*, 92(4), p. 879-909.

Faure S, 2008, "Les structures du champ chorégraphique français", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 175, p. 82- 97.

Faure S, Garcia MC, 2005, *Culture Hip-Hop, jeune des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute.

Faure S, Soulié C, Millet M, 2005, *Enquête exploratoire sur le travail des enseignants chercheurs. Vers un bouleversement de la « table des valeurs académiques » ?*, rapport de recherche, 136 p. Halshs 00602398, version 1, 22 juin 2011.

Favre P (dir.), 1990, *La manifestation*, Paris, Presses de la FNSP.

Favre P, 2007, "La question de l'objet de la science politique a-t-elle un sens ?" in Favre P, Fillieule O, Jobard F (dir.), *L'atelier du politiste. Théories, actions, représentations*, Paris, La Découverte/PACTE, p. 17-33.

Favre P, Fillieule O, Mayer N, 1997, "La fin d'une étrange lacune de la sociologie des mobilisations. L'étude par sondage des manifestants", *Revue française de sciences politiques*, vol 47, 1, p. 3-28.

Fillieule O, 1993, "L'analyse des mouvements sociaux : pour une problématique unifiée" in O Fillieule (dir.), *Sociologie de la protestation. Les formes de l'action collective dans la France contemporaine*, Paris, L'harmattan.

Fillieule O, 1997, *Stratégies de la rue*, Paris, Presses de Sciences Po.

Fillieule O, 2001, "Propositions pour une analyse processuelle de l'engagement individuel", *Revue française de sciences politiques*, vol 51, 1-2, p. 199-215.

Fillieule O (dir.), 2005, *le désengagement militant*, Paris, Belin.

Fillieule O, Pudal B, 2010, "Sociologie du militantisme. Problématisations et déplacements des méthodes d'enquête", in *Penser les mouvements sociaux. Conflits sociaux et contestations dans les sociétés contemporaines*, Paris, La Découverte, p. 163-184.

Flichy P, 2008, "Internet et le débat démocratique", *Réseaux*, 150, p. 159-185.

Florida R, 2004, *Cities and the Creative Class*, London, Routledge.

Freidson E, 1986, "Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique", *Revue française de sociologie*, vol XXVII, p. 431-443.

Freyssinet J, 2002, "La réforme de l'indemnisation du chômage en France", *Revue de l'IRES*, n° 38, 1, p. 1-50.

Freyssinet J, 2007, "L'accord du 11 janvier 2008", *revue de l'IRES*, n° 54, 2, p. 3-39.

- Garran G, 1993, "Aubervilliers, un théâtre en banlieue", in Abrirached R (dir.), *La décentralisation théâtrale 2. Les années Malraux*, Paris Actes Sud/Papiers, ANRAT, p. 169-184.
- Garcia S, 1997, "La fraude forcée", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 118, p. 81-91.
- Garlan A, 2003, "Le système de l'intermittence est irremplaçable", hors série Thématiques de *La Nouvelle Vie Ouvrière*.
- Gaxie D, 1977, "Economie des partis et rétribution du militantisme", *Revue française de science politique*, vol 27, n° 1, p. 123-154.
- Gaxie D, 1989, "Enjeux électoraux, enjeux municipaux", *Politix*, vol 2, n° 5, p 17-23.
- Gaxie D, 2005, "Rétributions du militantisme et paradoxes de l'action collective", *Revue suisse de science politique*, 11 (1), p. 157-188.
- Gazier B, 1998, "Ce que sont les marchés transitionnels", *Cahiers du CEE*, n° 37.
- Gazier B, 2003, *Tous "Sublimes" : Vers un nouveau plein emploi*, Paris, Flammarion.
- Geay B, 1991, "Espace social et « coordinations »", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 86/87, p. 2-24.
- Geay B, 2010, "La toge, la paillasse et le mégaphone", *Savoir/agir*, 12, p. 51-60.
- Geneletti C, 1994, *Le service théâtre de la direction régionale des affaires culturelles Rhône-Alpes*, Université de Lyon II (faculté d'anthropologie et de sociologie) - maîtrise conception et mise en oeuvre de projet culturel, mai 1994, 27 p + annexes
- Giraud B, 2006, "A-delà du déclin. Difficultés, rationalisation et réinvention du recours à la grève dans les stratégies confédérales des syndicats", *Revue française de sciences politiques*, vol 56, n° 6, p. 943-968.
- Goetschel P, 2004, *Renouveau et décentralisation du théâtre. 1945-1981*, Paris, PUF.
- Goffman E, 1975, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit.
- Goffman E, 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.
- Gontard D, 1973, *La décentralisation théâtrale en France, 1895-1952*, Paris, SEDES.
- Gorius A, Moreau M, 2006, *La CFDT ou la volonté de signer*, Paris, Hachette.
- Gorz A, 2003, *L'immatériel*, Paris, Galilée
- Gourinchas B, 2004, *Rapport de B Gourinchas sur le recours à l'intermittence dans l'audiovisuel public*, Paris, ministère de la Culture, format pdf.
- Guilloteau L, Marange V, 2006, "Le chômage n'est pas l'envers du travail mais l'un de ses moments", in Beaud S, Confavreux J, Lindgaard J (dir.), *La France invisible*, Paris, La Découverte, p. 241-244.
- Gramsci A, 1978, "Remarques et notes éparses en vue d'un groupe d'essais sur l'histoire des intellectuels et de la culture en Italie", cahiers 12, in *Cahiers de prison. Cahiers, 10 à 13*, Paris, Gallimard.
- Granjon F, 2001, *L'Internet militant. Mouvement social et usages des réseaux télématiques*, Rennes, Apogée.
- Groux G, 1996, *Le conflit en mouvement*, Paris, Hachette.
- Grégoire M, 2009, *Un siècle d'intermittence et de salariat. Corporation, emploi et socialisation : sociologie historique de trois horizons d'émancipation des artistes du spectacle (1919-2007)*, Thèse de sociologie, Université Paris Ouest – Nanterre – La Défense, 560 p.
- Greffé X, Pflieger S, 2009, *La politique culturelle en France*, Paris, La Documentation Française.
- Grignon C, Passeron JC, 1989, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Hautes Etudes/Gallimard/Seuil.
- Guillot JP, 2004, *Pour une politique de l'emploi dans le spectacle vivant, le cinéma et l'audiovisuel*, Rapport au ministre de la Culture, Paris, multigraphié.

- Guillot J-P, 2005, *Analyses et propositions des partenaires sociaux sur l'emploi dans le spectacle*, Intervention devant les partenaires sociaux (29 septembre 2005). Format Pdf récupéré sur le site du ministère de la Culture, 1^{er} octobre 2005.
- Guy JM, Mironer L, 1988, *Les publics du théâtre*, Paris, La Documentation française.
- Haïm V, 1995, "De la trahison théâtrale", in Téphany J (dir.), *Jean Vilar*, Paris, Cahiers de l'Herne, n° 67, p. 137-138.
- Hardt M, Négri A, 2000, *Empire*, Paris, Exils.
- Hardt M, Négri T, 2004, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, Paris, La Découverte.
- Hassenteufel P, 1991, "Pratiques représentatives et construction identitaire. Une approche des coordinations", *Revue française de sciences politiques*, vol 41, n° 1, p. 5-27.
- Heinich N, 1995, "Façons « d'être » écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité", *Revue française de sociologie*, XXXVI, p. 499-524.
- Heinich N., 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- Hétet E, 1999, "Internes en grève. Une approche de la « montée en généralité » des mouvements sociaux", *Politix*, 46, p. 99-125
- Hirschman AO, 1995, *Défection et prise de parole. Théorie et applications*, Paris, Fayard.
- Hoggart R, 1970, *La culture du pauvre*, Paris, Minuit.
- Hughes EC, 1996, *Le regard sociologique*, Paris, éd de l'EHESS.
- Hunter M, 1990, *Les jours les plus Longs*, Paris, éd. Odile Jacob.
- Hyman R, 2001, "A la recherche de la mobilisation perdue", in Pouchet A (éd.) *sociologie du travail*, Paris, Elsevier, p. 35-51.
- Inglehart R, 1977, *The Silent Revolution. Changing Values and Political Styles Among Western Countries*, Princeton University Press.
- Ion J, 1997, *La fin des militants ?*, Paris, Les éditions de l'atelier.
- Ion J, Franguiadakis S, Viot P, 2005, *Militer aujourd'hui*, Paris, éd. Autrement.
- Alexandre IA, Latarjet B, Saint Pulgent de M, 2005, "Intermittents du spectacle : une spécificité française en question", *Le Débat*, n° 134, p. 104-114.
- Jobert B, 2000 "Rhétorique politiques, controverses scientifiques et construction des normes institutionnelles : esquisse d'un parcours de recherche", in Faure A, Pollet G, Warin P (dir.), *La construction du sens dans les politiques publiques : débats autour de la notion de référentiel*, Paris, L'Harmattan.
- Jouvenet M, 2005, "Les musiciens actuels, leurs relations de travail et leur relation au travail dans un contexte de transformation de la production musicale", in *Xèmes journées internationales de sociologie du travail*, Rouen, GRIS, LISE, Volume III, p. 201-212.
- Jouvenet M, 2006, "Comment « être dans les bacs ? ». Professionnalisation et authenticité dans le monde de la musique rap ?", in Mauger G (dir.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, les éditions du Croquant, p. 199-236.
- Jouvenet M, 2007, "La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques", *Sociologie du travail*, vol 49, n° 2, p. 145-161.
- Jouyet JP, Lévy M, 2006, *L'économie de l'immatériel. La croissance de demain*, Rapport au ministre de l'économie, des finances et de l'industrie, pdf, 184 p.
- Juhem P, 1997, "Mobilisations et structure des opportunités politiques : réflexions sur l'exemple suisse", *Revue française de sciences politiques*, vol 47, n° 5, p. 659-665.
- Kaplan A, 1983, "The conduct of Inquiry : Methodology for Behavioral Science" (extrait), in Bourdieu P, Chamboredon JC, Passeron JC, *Le métier de sociologue*, Paris / La Haye, Moton / EHESS, p. 121-123.

Katz S, 2006, "Quand savoir faire c'est savoir être. L'élève comédien à l'épreuve de la perception professionnelle de son corps", in Mauger G (dir.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, les éditions du Croquant, p. 49-70.

Kauffmann I, Lafargue de Grangeneuve L, 2009, "Pluriactivité et amateurisme Hip-hop et techno aux portes des mondes de l'art", in Bureau MC, Perrenoud M, Shapiro R (dir.), *L'artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, éd. du Septentrion, p. 145-159.

Kergoat D, 1992, (dir.), avec Françoise Imbert, Hélène Le Doare, Danièle Senotier, *Les infirmières et leur coordination, 1988-1989*, Paris, éd. Lamarre.

Kerjosse R, 2007, "Créer son entreprise : assurer d'abord son propre emploi", *INSEE Première*, n° 1167.

Labbé D, Courtois S (dir.), 2001, *Regards sur la crise du syndicalisme*, Paris, L'Harmattan.

Labbé D, Croisat M, 1992, *La fin des syndicats ?*, Paris, L'Harmattan.

Lagneau E, 2005, "Comment étudier la médiatisation des conflits ?", in Denis JM (dir.), *Le conflit en grève ? Tendances et perspectives de la conflictualité contemporaine*, Paris, La Dispute, p. 59-95.

Lahire B, 2001, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan.

Lallement M, 2001, "Action syndicale et relations professionnelles : une double perspective", in Labbé D, Courtois S (dir.), *Regards sur la crise du syndicalisme*, Paris, L'Harmattan, p. 113-133.

Lallement M, 2007, *Le travail : une sociologie contemporaine*, Paris, Gallimard.

Lambert B, Matonti F, 1998, "Les « forains légitimes », élus et metteurs en scène, histoire d'une affinité élective", in Dubois V (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels, les clochers d'une querelle XIXème - XXème siècles*, avec la collaboration de P. Poirrier, Paris, La Documentation Française, p. 333-360

Lambert B, Matonti F, 2001, "Un théâtre de contrebande. Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme", *Sociétés et représentations*, 11, p. 379-406.

Langeard C, 2008a, "La singularité au pluriel. L'engagement des intermittents du spectacle dans l'action collective", numéro spécial « Représentation et participation politiques, Fournier B, Reuchamps M (coord.), *Politique et Sociétés*, vol. 27, n°3, Presses de l'Université du Québec, p. 69-101.

Langeard C, 2008b, "Les émotions comme ferment de l'identité collective. Le conflit social des intermittents du spectacle", *Terrains & Travaux*, n°13, Art et Politique, p. 13-30.

Langeard C, 2009, "Une épreuve collective singulière. La mobilisation des émotions dans le conflit des intermittents du spectacle", in Chabanet D, Cingolani P (coord.), *Raison présente*, n°170, p. 65-77.

Lapeyronnie D, 1988, "Mouvements sociaux et action politique. Existe-t-il une théorie de la mobilisation des ressources ?", *Revue française de sociologie*, vol. 29, n° 4, p. 593-619.

Laplante B, 2003, "L'étude des carrières professionnelles comme production individuelle. La structure du marché du travail des comédiens", in Menger PM (dir.), *Les professions et leurs sociologies : modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, éd de la MSH, p. 245-255.

Latarjet B, 2004, *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, Paris, ministère de la Culture, rapport pdf.

Latarjet B, 2005a, "Il fut redéfinir les rôles de la puissance publique", *La Scène*, décembre 2005, p. 4-39.

Latarjet B, 2005b, "Intermittents du spectacle : une spécificité française en question", *Le Débat*, mars – avril 2005, 13f4, p. 105-114.

Lazzarato M, 1992, "Note sur les conflits dans la production culturelle", *Futur Antérieur*, 11, 1992-3.

Lazzarato M, 2004, *Les révolutions du capitalisme*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond.

Le Chevalier P, 1989, *Le statut juridique du metteur en scène*, Thèse, Université de Droit, sciences économiques et sciences sociales de Paris - Paris 2, soutenance du 24 mars 1989, multigraphié, 295 p.

Le Digou JC, 2002, "Approche économique d'une sécurité sociale professionnelle. Contextes et contenu", *Analyses et documents économiques*, CGT, n° 89, p. 55-58.

Lechaux B, 2005, « Comment occuper l'avant-scène et parler des coulisses ? ». *Quand la Coordination des Intermittents et Précaires d'Ile-de-France tente de construire une légitimité au sein de différents espaces publics*, Mémoire de recherche sous la direction d'Erik Neveu, IEP Rennes, 178 p + annexes.

Lefebvre A, 1989, "Statuts professionnels et dynamique productive : bénévolat et salariat dans les institutions culturelles", in Rouet F (éd.), *Economie et culture 4 : Industries culturelles*, Paris, La Documentation française, p. 245-256.

Lehmann B, 2002, *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte.

Lenski GE, 1954, "Status cristallization : a non vertical diversion of social status", *American sociological review*, vol. 19, 4, p. 405-413.

Leroy D, 1991, *Economie des arts du spectacle vivant*, Paris, L'Harmattan

Leschi D, 1996, "Les coordinations, filles des années 1968", *Clio*, n° 3.

Leschi D, 1997, "La construction de la légitimité d'une grève : le rôle des assemblées générales de la gare de Lyon", *Sociologie du travail*, XXXIX-4, p. 499-522.

Lhôte JM, 1985, *Almanach. Le petit jardinier culturel*, Amiens, Trois Cailloux (Maison de la culture d'Amiens).

Lichtenberger Y, 1999, "Compétence, organisation du travail et confrontation sociale", *Formation emploi*, juillet-septembre, 67, p. 93-107.

Liot F, 2009, "Collectifs d'artistes et action publique", in Bureau MC, Perrenoud M, Shapiro R (dir.), *L'artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, éd. Du Septentrion, p. 51-64.

Lipsky M, 1968, "Protest as a political resource", *American Political Science Review*, vol. 62, p. 1144-1158.

Lista G, 1997, *La scène moderne, encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXème siècle*, Paris, Carré - Actes Sud.

Looseley D, 1995, *The politics of fun*, Oxford/New-York, Berg Publishers.

Madral P, 1968, *Le théâtre hors les murs ?*, Paris, Le Seuil.

Maheu L, 1991, "Nouveaux mouvements sociaux, mouvement syndical et démocratie", *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 4, n° 1, p. 121-132.

Mann P, 1991, *L'action collective. Mobilisation et organisation des minorités actives*, Paris, A Colin.

Marimbert J, 1992, *Note d'étape sur les conditions de travail et d'emploi des intermittents du spectacle*, multigraphié.

Mariette A, 2010, "« Engagement par les œuvres » et/ou « par le nom ». le cas des réalisateurs du « cinéma social » français dans les années 1990-2000", in Roussel V (dir.), *Les artistes et la politique. Terrains franco-américains*, Saint-Denis, PUV, p. 189-218.

Marrey JC, 1992, "Strasbourg, d'André Clavé à Michel Saint-Denis", in Abirached R (dir.), *La décentralisation théâtrale. 1 : Le premier âge 1945-1958*, p. 69-77.

Marx K, 1956 [1852], *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, éd. Sociales.

Mathieu L, 2001, *Mobilisations de prostituées*, Paris, Belin.

- Mathieu L, 2002, "rapport au politique, dimensions cognitives et perspectives pragmatiques dans l'analyse des mouvements sociaux", *Revue française de sciences politiques*, vol. 52, n° 1, p. 75-100.
- Mathieu L, 2007, "L'espace des mouvements sociaux", *Politix*, vol 20, 77, p. 131-151
- Mathieu L, 2010, "Contexte politique et opportunités", in Fillieule O, Agrikolianski E, Sommier I (dir.), *Penser les mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, p. 39-54.
- Matonti F, 2005, *Les intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980)*, Paris, La Découverte.
- Matonti F, Poupeau F, 2004, "Le capital militant. Essai de définition", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 155, p. 4-11.
- Mauger G, 2003, "Pour une politique réflexive du mouvement social", in Cours-Salies P, Vakaloulis M (dir.), *Les mobilisations collectives. Une controverse sociologique*, (Actuel Marx Confrontation), Paris, PUF p. 33-42.
- Maurer S, Pierru E, 2001, "Le mouvement des chômeurs de l'hiver 1997-1998. Le retour sur un « miracle social »", *Revue française de sciences politiques*, vol 51, n° 3, p. 371-408.
- McAdam JD, 2005, "Pour dépasser l'analyse structurale de l'engagement militant", in Fillieule O (dir.), 2005, *le désengagement militant*, Paris, Belin, p. 49-73.
- McCarthy JD, Zald MN, 1977, "Resource Mobilization and Social Movements: A Partial Theory", *American Journal of Sociology*, vol. 82, 6, p. 1212-1241.
- McCarthy JD, McPhail C, Smith J, 1996, "Images of Protest: Dimensions of Selection Bias in Media Coverage of Washington Demonstrations, 1982 and 1991", *American Sociological Review*, vol. 61, 3, p. 478-499.
- Menger PM, 1983, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion.
- Menger PM, 1989, "Rationalité et incertitude de la vie d'artiste", *L'année sociologique*, vol. 39, p. 111-151.
- Menger PM, 1990, "L'État-Providence et la culture", in Chazel F (éd.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Bordeaux, éd de la MSH d'Aquitaine, p. 29-52.
- Menger PM, 1991, "Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle", *Revue française de sociologie*, XXXII, p. 61-74.
- Menger PM, 1993, "L'hégémonie parisienne. Economie et politique de la gravitation artistique", *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol 48, 6, p 1565-1600.
- Menger PM, 1994, "Etre artiste par intermittence. La flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle", *Travail et Emploi*, n° 60, p. 4-22.
- Menger PM, 1997a, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation française – ministère de la Culture.
- Menger PM, 1997b, *Les intermittents du spectacle. Croissance de l'emploi et du chômage indemnisé*, INSEE Première, n° 510.
- Menger PM, 2002a, "Y'a t'il trop d'artistes ? La question de l'excès d'offre : un casse-tête d'évaluation, une exigence fonctionnelle de plus en plus tributaire de la flexibilité et un effet de disparité inévitable sur les activités créatives", *Colloque international sur les statistiques culturelles*, Montréal, 2002. [en ligne]. Communication disponible sur : <http://www.colloque2002symposium.gouv.qc.ca/>. (Page consultée le 3 août 2004).
- Menger PM, 2002b, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil.
- Menger PM, 2005, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, éd de l'EHESS.
- Michel J, 1998, "Le syndicalisme un horizon sans grandeur ?", *Vingtième Siècle*, 60, p. 27-34.

Michel B, 1986, "Création-Animation. Leurs avatars dans le discours théâtral", in Gourdon AM (dir.), *Animation, Théâtre, Société*, Paris, éd. du CNRS, p. 101-114.

Millénaire, 2007, *Guide des intermittents du spectacle : Les nouvelles annexes 8 et 10. les textes officiels et des modèles de courrier pour vous défendre face à l'Assedic*, Nantes, éd. du Millénaire.

Mnouchkine A, 1995, "entretien avec J. C. Lallias", in Abirached R (dir.), *La décentralisation théâtrale 4. Le temps des incertitudes 1969/1981*, Paris, Actes Sud/Papiers, ANRAT, p. 123-129.

Mnouchkine A, 2005, *L'art du présent*, entretiens avec F Pascaud, Paris, Plon.

Monnet G, 1993, "En quelques mois de mai", in Abirached R (dir.), *La décentralisation théâtrale 2. Les années Malraux*, Paris, Actes Sud/Papiers, ANRAT, p. 85-103.

Mouchard D, 2002, "Les mobilisations des « sans » dans la France contemporaine : l'émergence d'un radicalisme autolimité », *Revue française de sciences politiques*, vol 52, n° 4, p. 425-448.

Mouchard D, 2007, "Sur la « nouveauté » des mobilisations. Quelle pertinence pour la problématique de l'émergence ?" in Cadiou S., Dechezelles S., Roger A. (dir.), *Passer à l'action : les mobilisations émergentes*, Paris, L'Harmattan, p. 291-298.

Moulier-Boutang, 2010, *L'abeille et l'économiste*, Paris, Carnets Nord.

Moulin R, 1992, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

Mouriaux MF, 2006, "La qualité de l'emploi au prisme de la pluriactivité", in Centre d'Etudes pour l'Emploi, *La qualité de l'emploi*, Paris, La Découverte.

Mouriaux R, 1982, *La CGT*, Paris, Seuil

Mouriaux R, 1990, "Stratégies syndicales et manifestations de rue" in Favre P (dir.), *La manifestation*, Paris, Presses de la FNSP, p. 304-328.

Mouriaux R, 2004, *Le syndicalisme en France depuis 1945*, Paris, La Découverte.

Mouriaux R, 2006, "Le syndicalisme français : combien de divisions ?", *Mouvements*, 43, p. 71-75.

Müller H-P, 2003, "Travail, profession et « vocation ». Le concept de travail chez Max Weber", in Mercure D, Spurj J (dir.), *Le travail dans l'histoire de la pensée occidentale*, Presses de l'Université de Laval, p. 251-277.

Musselin C, 2008, *Les universitaires*, Paris, La Découverte

Neveu E, 1996, *La sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte.

Neveu E, 2002, "Trend report : the contentious french", *Mobilization An international Journal*, 7(3), p. 325-334.

Neveu E, François B (dir.), 1999, *Espaces publics mosaïques : acteurs, arènes et rhétoriques des débats publics contemporains*, Rennes, PUR.

Neveux O, 2007, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, Seuil.

Oberschall A, 1972, *Social Conflict and Social Movements*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

Olivier de Sardan J-P, 2001, "Populisme méthodologique et populisme méthodologique en anthropologie", in Fabiani J-L (dir.), *Le goût de l'enquête. Pour Jean-Claude Passeron*, Paris, L'Harmattan, p. 195-246.

Palma J, 1990, "Le discours économique des gestionnaires culturels", *Economie et culture 4 : de l'ère de la subvention au nouveau libéralisme*, Paris, La Documentation française, p. 251-272.

Paradeise C, 1998, *Les comédiens. Profession et marché du travail*, Charby J, Vourc'h F (collab.), Paris, PUF.

Paradeise C, Lichtenberger, 2001, "Compétences, compétences", *Sociologie du travail*, vol 43, 1, p. 33-48.

- Passeron J-C, 1982, "L'inflation des diplômes. Remarques sur l'usage de quelques concepts analogiques en sociologie", *Revue française de sociologie*, XXIII, p. 551-584.
- Passeron J-C, 1991, *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan.
- Pastoureau M, 2002, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil.
- Paugam S, 2000, *Le salarié de la précarité*, Paris, PUF.
- P.É.C.R.E.S., 2011, *Recherche précarisée, recherche atomisée. Production et transmission des savoirs à l'heure de la précarisation*, Paris, éd. Raisons d'agir.
- Péchu C, 1996, "Quand les « exclus » passent à l'action. La mobilisation des mal-logés", *Politix*, n° 34, p. 114-133.
- Pénissat E, 2005, "Les occupations de locaux dans les années 1960-1970 : processus sociohistoriques de « réinvention » d'un mode d'action", *Genèses*, 59, p. 71-93.
- Pernot JM, 2005, *Syndicats : lendemains de crise ?*, Paris, Gallimard.
- Perrenoud M, 2009, "Formes de la démultiplication chez les « musicos »", in Bureau MC, Perrenoud M, Shapiro R (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, p. 83-94.
- Perrin E, 2004, *Chômeurs et précaires au cœur de la question sociale*, Paris, La Dispute.
- Perrin E, 2006, "Du salariat au précarat", in Lojkine J, Cours-Salies P, Vakaloulis M, *Les nouvelles luttes de classes*, Actuel Marx, p. 127-150.
- Peterson, R.A., A. Simkus A, 1992, "How musical tastes mark occupational status groups", in *Cultivating Differences*, M. Lamont et M. Fournier (éd.), Chicago, University of Chicago Press, p. 152-168.
- Pidoux JY, Morigi D, Moeschler O, *Les figures complexes de l'intermittence et de l'intégration. Formation et emploi dans les professions artistiques du spectacle*, PNR 43, document Pdf, 40 p.
- Pilmis O, 2007, "Des employeurs multiples au « noyau dur » d'employeurs : relations de travail et concurrence sur le marché du travail des comédiens", *Sociologie du travail*, vol 49, n° 3, p. 297-315.
- Piotet F (dir.), 2009, *La CGT et la recomposition syndicale*, Paris, PUF.
- Poirrier P, 1997 (dir.), *La naissance des politiques culturelles : les rencontres d'Avignon (1964-1970)*, Paris, Ministère de la culture et de la documentation (Travaux et documents).
- Poliak C, 1992, *La vocation d'autodidacte*, Paris, L'Harmattan.
- Politix, 2003, *Fréquentations militantes*, vol 16, 63.
- Prat R, 2006, *Mission EgalitéS. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, Ministère de la culture, multigraphié, 60 p.
- Proust S, 1996, "Avignon : la mise en scène et le bâtiment", in Lamy Y (dir.), *L'alchimie du patrimoine. Discours et politique*, Bordeaux, éd. de la MSH, p. 279-286.
- Proust S, 1999, *La rationalisation de l'activité théâtrale. Autonomie artistique et intervention publique*, Thèse de sociologie (Université de Bordeaux 2 - Département de sociologie) sous la direction de François Dubet. Décembre 1999. 852 p.
- Proust S, 2001, "Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre", *Sociologie du travail*, vol 43, n° 4, p. 471-489.
- Proust S, 2002, "Les formes de coopération dans le théâtre public", *Réseaux*, vol 20, n° 111, p. 235-258.
- Proust S, 2003, "La communauté théâtrale, Entreprises théâtrales et idéal de la troupe", *Revue française de Sociologie*, 44-1, p. 93-113
- Proust S, 2006a, *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, Economica.

Proust S, 2006b, "Les luttes autour du régime de l'intermittence et leur radicalisation en 2003" in, *Art et contestation*, Balasinski J, Mathieu L (dir.), Rennes, PUR, p. 103-120.

Proust S, 2007a, "Les usages de quelques textes classiques. Recherches esthétiques et catégorisations du monde contemporain", in *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives, tome 1*, Paris, L'Harmattan, textes réunis par P Le Quéau, p. 247-262.

Proust S, 2007b, "The mobilisation of "periodic workers" ("intermittents du spectacle") in the French fields of entertainment . Why is the CGT weak ?" in *Culture et politique*, colloque international organisé par l'institut international Erasme (MSH Nord Pas de Calais) avec le GREMARS (Lille 3) et l'OSC (Sciences Po Paris – CNRS).

Proust S, 2010a, "Syndicalisme et délitement du salariat artistique : la CGT et les groupes mobilisés autour du régime de l'intermittence", *Sociologie du travail*, 52, p. 374-388.

Proust S, 2010b, "Mobilisations d'artistes et maîtrise du fonctionnement des champs politiques. Les luttes autour du régime de l'intermittence", in Roussel V (dir.), *Les artistes et la politique : Terrains franco-américains*, Vincennes PUV – Université Paris, p. 105-129. Texte repris dans "Mobilization of Artists and Understanding of the Political Field: Struggles Around the Contract Work System" in *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Volume 23, Issue 2 (2010), p. 113-126.

Proust S, 2011, *Productions immatérielles et possibilités de la grève. Intermittents du spectacle et universitaires dans la France contemporaine*, intervention au 4^{ème} congrès des associations francophones de sciences politiques (Bruxelles : 20-22 avril 2011).

Pudal B, 1989, *Prendre parti. Pour une sociologie historique du PCF*, Paris, Presses de la FNSP.

Ramaux C, 2005, "Les emplois ne sont pas plus instables : explications et incidences sur la régulation de l'emploi", *Economies et sociétés* (série Economie du travail), n° 26.

Rambach A, Rambach M, 2001, *Les intellos précaires*, Paris, Fayard.

Rannou J, 2003, "Les métiers artistiques du spectacle vivant et leurs catégorisations", in Menger P-M (dir.), *Les professions et leurs sociologies : modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, éd de la MSH, p. 83-100.

Rannou J, Roharik I, 2006a, "Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2003)", *Les notes de l'Observatoire de l'emploi culturel*, (série "Données de cadrage"), 43.

Rannou J, Roharik I, 2006b, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française.

Rannou J, Roharik I, 2009, "Vivre et survivre sur le marché de la danse", in Bureau MC, Perrenoud M, Shapiro R (dir.), *L'artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, éd. du Septentrion, p. 109-126.

Rannou J, Marchika C, Roharik I, *Syndicalisme et précarité. Le cas des artistes salariés intermittents*, Centre de Sociologie du Travail et des Arts, Institut Marcel Mauss, EHESS – CNRS. Rapport de recherche, multigraphié, 243 p.

Rannou J, Vari S, 1996, *Les itinéraires d'emploi des cadres, techniciens et ouvriers intermittents de l'audiovisuel et des spectacles*, sous la direction de PM Menger, ministère de la Culture - DEP Observatoire de l'emploi culturel, multigraphié.

Rauch MA, 2006, *De la cigale à la fourmi : Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, Paris, Ed. de l'Amandier.

Ravet H, 2009, "Musicien « à part entière ». Genre et pluriactivité", in Bureau MC, Perrenoud M, Shapiro R (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, p. 127-142.

Renou G, 2005, "Désappareiller la politique. Syndicalisme de contre-pouvoir et dévaluation du politique", in Arnaud L, Guinnet C (dir.), *Les frontières du politique. Enquête sur les processus de politisation et de dépolitisation*, Rennes, PUR, p. 111-144.

- Revault d'Allonnes et alii, 2002, *L'assemblée théâtrale*, Paris, les éditions de l'amandier.
- Revel J, 2001, "Retour sur l'événement : un itinéraire historiographique", in Fabiani JL (dir.), *Le goût de l'enquête. Pour Jean-Claude Passeron*, Paris, L'Harmattan, p. 95-118.
- Reynaud E, 1982, "Identités collectives et changement social : les cultures collectives comme dynamique d'action", *Sociologie du Travail*, n° 2, p.159-177.
- Rigaudiat J, 2005, "A propos d'un fait social majeur : la montée des précarités et des insécurités sociales et économiques", *Droit social*, n° 3.
- Rivero J, Savatier J, 1984, *Droit du travail*, Paris, PUF.
- Roigt J, Klein R, 2002, *Contribution à la réflexion des partenaires sociaux sur les origines des écarts entre les différences sources statistiques sur les artistes et techniciens intermittents du spectacle, et les aménagements à apporter au fonctionnement des annexes 8 et 10 du régime d'assurance-chômage*, Paris, IGAS, IGAC, multigraphié.
- Rosanvallon P, 1988, *La question syndicale*, Paris, Calmann-Lévy.
- Roubine J-J., 1980, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, Paris, PUF.
- Roussel V, 2009, "Parler au nom de publics. des prétentions à représenter de célébrités américaines dans le contexte de la guerre en Irak", *Sociétés contemporaines*, 74, p. 49-72.
- Roussel V, 2010, "Faire « un film qui ne prend pas de position politique » : spécialisation et dépolitisation dans l'espace du cinéma américain", in Roussel V (dir.), *Les artistes et la politique*, Vincennes, PUV, p. 157-187.
- Roussille B, Sciortino J, 1985, *Rapport sur le système de protection sociale des ouvriers, techniciens et artistes intermittents du spectacle vivant et enregistré*, Paris, IGAS, multigraphié, 190 p.
- Sagot-Duvauroux , 1990, "Le marché de la subvention publique au théâtre : du monopsonne au monopole", in Dupuis X (dir.), *De l'ère de la subvention au nouveau libéralisme, Économie et Culture, t. IV*, Paris, La Documentation française, p. 229-243.
- Salais R, Baverez N, Reynaud B, 1986, *L'invention de chômage*, Paris, PUF.
- Sandrey R, 1984, *Concertation relative à la condition sociale des artistes et personnels intermittents du spectacle*, Paris, ministère de la Culture, multigraphié.
- Sapiro G, 2007, "La vocation artistique entre don et don de soi", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, p 4-11.
- Sapiro G, Gobille B, 2006, "Propriétaires ou travailleurs intellectuels? Les écrivains français en quête d'un statut", *Le Mouvement social*, 214, p. 113-139.
- Sawicki F, Siméant J, 2009, "Décloisonner la sociologie de l'engagement militant. Note critique sur quelques tendances récentes des travaux français", *Sociologie du travail*, 51, p. 97-125.
- Schnapper D, 1981, *L'épreuve du chômage*, Paris, Gallimard.
- Schnapper D, 1989, "rapport à l'emploi, protection sociale et statuts sociaux", *Revue française de Sociologie*, XXX, p. 3-29.
- Schnapper, D, 2002, *La démocratie providentielle. Essai sur l'égalité contemporaine*, Paris, Gallimard.
- Schnapper D, 2003, "Les expériences vécues dans quelques métiers de l'État-Providence" in Menger PM (dir.), *Les professions et leurs sociologies : modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, éd de la MSH, Paris, 145-160.
- Sennett R, 2000, *Le travail sans qualités : les conséquences humaines de la flexibilité*, Paris, Albin Michel.
- Ségrestin D, 1980, "Les communautés pertinentes de l'action collective", *Revue française de sociologie*, XXI, 2, p. 171-203.
- Servin M, 2004, "Avignon, théâtre des manipulations", *Les Temps Modernes*, n° 626.
- Siméant J, 1998. *La cause des sans-papiers*, Paris, Presses de Sciences Po.
- Siméant J, 2005, "pratiques protestataires", *Genèses*, 59, juin 2005, p. 2-3.

Sinigaglia J, 2005, "La fin et les moyens. Retour sur le mouvement des intermittents du spectacle", *Le Portique*, Recherches 3 - Cahier 3, mis en ligne le 15 avril 2006. URL : <http://leportique.revues.org/document753.html>. Récupéré le 15 janvier 2007, 13 p.

Sinigaglia J, 2007a, "Un répertoire d'action composite : la mobilisation des intermittents du spectacle entre traditions syndicales, nébuleuse contestataire et spécificité artistique", in Cadiou S, Dechezelles S, Roger A (dir.), *Passer à l'action : les mobilisations émergentes*, Paris, L'Harmattan, p. 225-247.

Sinigaglia J, 2007b, "Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs", *Sociétés contemporaines*, 65, p. 27-53.

Sinigaglia J, 2007c, "La cause des intermittents du spectacle : insatisfactions, revendications et justifications", *Regards sociologiques*, n° 33-34, p. 203-216.

Sinigaglia J, 2008, *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003 – 2006)*, Thèse de sociologie, Université Paul Verlaine, Metz, 622 p.

Slyper M, 2008, "Table ronde 2. Quelles perspectives pour les droits sociaux dans le domaine de la création", in Labadie F, Rouet F (coord.), *Travail artistique et économie de la création*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, p. 114-116.

Snow DA, Rochford EB, Worden SK, Benford RD, 1986, "Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation", *American Sociological Review*, vol. 51, n° 4, p. 464-481.

Sorignet PE, 2010, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte.

Sommier I, 1993, "Virilité et culture ouvrière : pour une lecture des actions spectaculaires de la CGT", *Culture et conflits*, [en ligne] n° 9-10, mis en ligne le 13 mars 2006. URL : <http://conflits.revues.org/index302.html>

Sommier I, 2003, *Le renouveau des mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion.

Staggenborg S, 1988, "The Consequences of Professionalization and Formalization in the Pro-Choice Movement", *American Sociological Review*, vol. 53, n° 4, p. 585-605.

Strauss A, 1992, *Miroirs et masques. Une introduction à l'interactionnisme*, Paris, AM Métailié.

Stroobants M, 1991, "Travail et compétences : récapitulation critique des approches des savoirs au travail", *Formation et emploi*, n° 33, p. 31-42.

Supiot A, 1994, *Critique du droit du travail*, Paris, PUF.

Supiot A (dir.), 1999, *Au-delà de l'emploi. Transformation du travail et devenir du travail en Europe*, rapport pour la commission européenne, Paris, Flammarion.

Supiot A, 2000, "Les nouveaux visages de la subordination", *Droit social*, 2, p. 131-145.

Supiot A, 2001, "Revisiter les droits d'action collective", *Droit social*, 7/8, p. 687-704.

Surya M, 2007, *Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination*, Paris, Nouvelles éditions Lignes.

Tallard M, 2004, *Action publique et régulation salariale de la relation salariale*, Paris, L'Harmattan

Talon-Hugon C, 2006, *Avignon 2005 : le conflit des héritages*, Du Théâtre hors série n° 16.

Tarrow S, 1994, *Power in Movement. Social Movements and Contentious Politics*, Cambridge, Cambridge University Press.

Taylor V, 1989, "Social Movement Continuity: The Women's Movement in Abeyance", *American Sociological Review*, vol. 54, n° 5, p. 761-775.

Temkine R, 1992, *Le théâtre en l'État*, Paris, éd. Théâtrales.

Thompson EP, 1988, *La formation de la classe ouvrière*, Paris, Le Seuil.

- Tilly C, 1984, "Les origines du répertoire de l'action collective contemporaine en France et Grande Bretagne", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 4, p. 89-108.
- Tilly C, 1986, *La France conteste de 1600 à nos jours*, Paris, Fayard.
- Tilly C, 2005, "Ouvrir le répertoire d'action", Entretien avec Charles Tilly, *Vacarme*, n°31, p. 21-22.
- Tissot S, Gaubert C, Lechien MH (dir.), 2005, *Reconversions militantes*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- Touraine A, 1978, *la voix et le regard*, Paris, Le Seuil.
- Tournier M, 1994, "Classe et masse dans le discours syndical': formes de surface, problème de fond", *Meta*, vol. 39, n° 4, p. 798-806.
- Traïni C, 2008, *La musique en colère*, Paris, Presses de la FNSP.
- Trom D, 1999, "De la réfutation de l'effet *Nimby* considérée comme une pratique militante. Notes pour une approche pragmatique de l'activité revendicative", *Revue française de sciences politiques*, vol 49, n° 1, p. 31-50.
- Tuchszirer C, 2000, "L'impact de l'assurance-chômage sur les normes d'emploi et de salaire : l'inéluctable dérive vers les « activités réduites »", *Revue de l'IRES*, 33, p. 2-23.
- Urfalino P, 1994, "L'échec d'une contre politique culturelle. La Fédération nationale des centres culturels communaux, 1960 - 1965", in *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin* (textes réunis par P-M Menger et J-C Passeron), Paris, La Documentation Française, p. 369-392.
- Urfalino P, 1997, "Quelles missions pour le ministère de la Culture ?", *Esprit*, 228, p. 37-59.
- Urrutiaguer D, 2009, *Economie et droit du spectacle vivant en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Vatin F (dir.), 2007, *Le salariat. Théorie, histoire et formes*, Paris, La Dispute.
- Verdalle de L, 2006, *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*, Paris, éd. de la MSH.
- Vigna X, 2007, *L'insubordination ouvrière dans les années 68. Histoire politique des usines*, Rennes, PUR.
- Vitez A, 1991, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard.
- Virno P, 2002, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaine*, Paris, l'éclat/conjonctures.
- Vivant E, 2009, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris, PUF.
- Voetgli M, 2010, "« quatre pattes oui, deux pattes, non ! »? L'identité collective comme mode d'analyse des entreprises de mouvement social", in Fillieule O, Agrikolianski E, Sommier I (dir.), *Penser les mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, p. 203-223.
- Wieviorka M, 2003, "Mouvements et anti-mouvements sociaux de demain", in Cours-Salies P, Vakaloulis M (dir.), *Les mobilisations collectives. Une controverse sociologique*, Paris, PUF, p. 43-54.
- Yerochewski, C, 2003, "Les agencements de flexibilité et sécurité en France et en Europe", in Yerochewski C (dir.), *Souplesse et sécurité de l'emploi : orientation d'études et recherches à moyen terme*, DARES (Document d'études, n° 71), p. 29-56.

Annexes

Annexe 1. Signification des sigles

ADAMI. Administration des droits des artistes et musiciens interprètes.
ADOSEN. Association des donneurs de sang de l'éducation nationale.
AFDAS. Assurance formation des activités du spectacle.
AFT. Allocation du fonds transitoire.
ATAC. Agence technique pour l'action culturelle.
CAPRICAS. Caisse autonome professionnelle de retraite de l'industrie cinématographique des activités de spectacle et de l'audiovisuel.
CARCICAS. Caisse de retraite des cadres des activités du spectacle.
CARE. Contrat d'aide pour le retour à l'emploi.
CATS. Coordination des artistes et techniciens du spectacle.
CCNEAC. Convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles.
CCS. Caisse des congés spectacles.
CDDU. Contrat à durée déterminée d'usage.
CDN. Centre dramatique national.
CDN. Centre dramatique national.
CESAC. Comité des entreprises du spectacle, de l'audiovisuel et du cinéma.
CFN. Comité fédéral national
CFPTS. Centre de formation professionnelle aux techniques du spectacle
CIL. Collectif interluttants de Lorraine.
CIP-IdF. Coordination des intermittents et précaires d'Ile-de-France
CLYPS. Coordination lyonnaise des professionnels du spectacle.
CMP. Commission mixte paritaire.
CNR. Conservatoire national de région.
CNT. Centre national du théâtre.
CPE. Contrat première embauche.
CRISA. Coordination régionale des intermittents du spectacle d'Aquitaine.
DADS. Déclaration automatisée des données sociales.
DEP. Département des études et de la prospective.
DILTI. Délégation interministérielle à la lutte contre le travail illégal.
DMDTS. Direction de la musique de la danse et du théâtre.
DRAC. Direction régionale des affaires culturelles.
FESAC. Fédération des entreprises du spectacle, de l'audiovisuel et du cinéma.
FNAS. Fonds national pour l'action sociale.
FNCCC. Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture.
FNSAC. Fédération nationale du spectacle et de l'action culturelle.
FTILAC.
GCU. Groupement des campeurs universitaires.
GRISS. Groupement des institutions du spectacle.
IGAC. Inspection générale des affaires culturelles.
IGAS. Inspection générale des affaires sociales.
IGF. Inspection générale des finances.
JC. Jeunesse communiste.
JCR. Jeunesse communiste révolutionnaire.
JINT. Journées individuelles non travaillées.
JTN. Jeune théâtre national.
LCR. Ligue communiste révolutionnaire.
Medef. Mouvement des entreprises de France.

PAP. Précaires associés de Paris.
PARE. Plan d'aide au retour à l'emploi.
RAC. Régime d'assurance chômage.
SACD. Société des auteurs et compositeurs dramatiques.
SACEM. Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique.
SAMUP. Syndicat des artistes interprètes et enseignants de la musique et de la danse de Paris et de l'Ile de France.
SFA. Syndicat français des artistes et interprètes.
SFR. Syndicat français des réalisateurs.
SNAM. Syndicat national des artistes musiciens.
SNTPT. Syndicat national des techniciens et travailleurs de la production cinématographique et de la télévision.
SNTR. Syndicat national des techniciens réalisateurs.
SPEDIDAM. Société de perception et de distribution des droits des artistes interprètes.
Synavi. Syndicat national des arts vivants.
SYNDEAC. Syndicat des directeurs des entreprises artistiques et culturelles.
SYNPTAC. Syndicat national des professionnels du théâtre et des activités culturelles.
TJM. Taux journalier moyen.
TNP. Théâtre national populaire.
UD. Union départementale.
UFISC. Union fédérale des structures d'intervention culturelle.
UPA. Union professionnelle artisanale.
USPA. Union syndicale de la production audiovisuelle.

Annexe 2. Dispositifs de recherche. Outils et méthodes.

Les observations, entretiens, exploitation d'archives ainsi que le questionnaire de 2008, qui fondent empiriquement cette recherche, portent sur plusieurs espaces locaux de production. Certains (Bordeaux et Avignon) ont constitué une des bases de la recherche donnant lieu à la thèse (1999).

L'agglomération bordelaise a constitué le premier terrain de recherche portant sur un espace local de production artistique, la constitution des réseaux et des mouvances (Proust, 2002) et l'émergence de l'intermittence comme problème, évoqué par certains de mes interlocuteurs dès le début des années 1990 ; c'est d'ailleurs à Saint-Médard en Jalles, dans la banlieue de Bordeaux, que la première coordination bordelaise (la CRISA) organise, en 1992 (16, 17, 18 juin), les Etats généraux des professionnels du spectacle vivant du cinéma et de l'audiovisuel.

A Rouen, entre 2002 et 2005, je poursuis mon analyse du travail de mobilisation et de constitution des groupes mobilisés autour de l'été 2003. Espace relativement peu important, mesuré en volume de professionnels et de structures de production, il permet notamment de comprendre comment une mobilisation peut émerger très rapidement (dès le 27 juin au matin, en raison de la présence d'un festival de théâtre de rue – VivaCités –, les professionnels présents se mobilisent, constituent une coordination) et se déliter tout aussi rapidement (dès l'automne 2003). Un travail sur les archives disponibles et une série d'entretiens permettent de comprendre l'histoire locale de la lutte et la place des deux coordinations : celle des années 1990 (la CATS : Coordination des artistes et techniciens du spectacle) et celle apparue en 2003 (RAT : Rouen artiste et technicien).

Mais ce sont 3 autres espaces (Avignon, Lyon, Saint-Étienne) qui constituent la principale base empirique. Saint-Étienne et Lyon sont proches spatialement mais diffèrent sur plusieurs points⁶¹².

A Saint-Étienne, compte tenu de l'antériorité de l'implantation du CDN, en 1947 par Jean Dasté, complétée par la mise en place d'une école de théâtre au sein de ce dernier, le théâtre a une importance sociale, relativement aux autres domaines artistiques, très importante. En même temps, le volume limité de professionnel permet la constitution de réseaux d'interconnaissance puissants qui expliquent la longue stabilité du noyau dirigeant de la coordination locale, de 1991 à 2006. Pour la coordination stéphanoise, comme pour la plupart des autres coordinations, s'il peut-être aisé de dater assez précisément son émergence, en faisant référence à l'AG constitutive, notamment du nom officiel, il est plus difficile de dater sa "disparition" éventuelle. Le plus souvent, il n'y a pas de réunion de dissolution et s'il existe une association support, celle-ci, simplement, ne se réunit plus. Une telle incertitude permet aussi que la réactivation de la coordination soit aisée, puisqu'il suffit que quelques personnes la décident.

Lyon constitue, en dehors de Paris, un des principaux espaces de production artistique avec la constitution, dès les années 1950, d'expériences artistiques fondatrices (Marcel Maréchal, Roger Planchon) qui explique d'ailleurs que, en 1972, le TNP sera décentralisé à Villeurbanne sous la direction de ce dernier. Au cours de la période 1991-1996, la première coordination lyonnaise (la CLYPS) est, au niveau national, une des plus importantes, notamment du point de vue politique et théorique.

⁶¹² Je n'évoque pas ici, directement, les effets de concurrence qui se manifestent dans de nombreux domaines (du football à la politique universitaire), y compris entre professionnels de la culture (ne serait-ce que dans la distribution des ressources financières par le Conseil régional et la DRAC) entre deux villes placées dans deux situations antagonistes, la première en déclin et la seconde au centre d'une des principales zones économiques.

La présence continue dans les deux espaces lyonnais et stéphanois (depuis 1995) a permis de saisir les effets générationnels, les difficultés de transmission, la stabilité relative de la forme coordination autour de différents principes fondateurs ainsi que les variations locales. Cette présence a permis de constituer des liens personnels, d'avoir accès à certaines archives privées ou difficiles d'accès, de bénéficier de certaines confidences, de voir se relâcher certaines censures dans l'émission de jugements qui, parfois, sortent difficilement du cercle des professionnels. Elle a aussi permis de proposer une vision diachronique de la mobilisation, tout en évitant le double écueil de la recherche sans fin des origines ultimes de la lutte et de l'illusion de l'émergence (parfois quasi spontanée) de la lutte qui, comme l'indiquent les responsables de la publication relative aux mobilisations émergentes (Cadiou, Dechezelles, Roger, 2007), peut être aussi bien le fait des acteurs du conflit⁶¹³, pris dans des logiques de concurrence, avec d'autres entreprises de mobilisation que celui d'observateurs, jeunes chercheurs soumis à une rude concurrence académique et qui peuvent avoir tendance à disqualifier "l'ancien".

Le festival d'Avignon constitue le dernier terrain d'enquête. Avec l'expérience de Jean Vilar (à partir de 1947) et la présence du TNP, de 1952 à 1963, le festival constitue un espace central dans le champ théâtral mais aussi pour d'autres espaces de production ; à partir des années 1970, la programmation propose de la musique, parfois de l'opéra avec certaines formes innovantes - le théâtre musical dont Avignon est le premier lieu d'expérimentation⁶¹⁴ -, surtout de la danse contemporaine. Avignon est un espace central dans l'histoire du théâtre et du spectacle vivant contemporain⁶¹⁵. L'affirmation de la conception politique et civique du théâtre (présente parmi les professionnels du théâtre public et ses publics) a conduit à en faire un espace de débats permanents avec un apport essentiel des sciences sociales et d'auteurs à forte dimension critique⁶¹⁶. C'est aussi un lieu de rassemblement croissant de professionnels, inscrits dans des pôles spatialement et hiérarchiquement différenciés des champs du spectacle vivant.

Porteur - autour de la figure de Jean Vilar - d'une charge mythique inentamée, lieu d'innovations esthétiques, de confrontations politiques et intellectuelles, espace de rassemblement de milliers de professionnels et de plusieurs dizaines de milliers de spectateurs partageant un ensemble commun de préoccupations, objet d'une intense production éditoriale, Avignon est perçu par de nombreux acteurs (professionnels, publics, responsables de l'État, journalistes) comme un lieu stratégique, ce qu'il se révèle être, si nous en restons à la mobilisation intermittente, de l'été 1992 au mois de juillet 2003.

Pour un sociologue non parisien, le festival permet aussi d'appréhender, dans un espace très restreint et sur une courte période, un certain état du champ de production théâtral, pour un coût moindre que les déplacements réguliers à Paris. Présent au festival d'Avignon,

⁶¹³ "Pour nous, tout commence au printemps 2003 avec l'occupation — largement négociée — du Théâtre de la Colline à Paris. Le 26 juin, le protocole Unedic est signé, et mille personnes déboulent à une AG. Le lendemain matin, nous occupons la Grande Halle de la Villette, puis la salle Olympe de Gouges où nous restons tout l'été." (Jérôme Tisserand – responsable de la CIP-IdF – in "Echanges de bons procédés", table ronde, avec Marie-Claire Cailletaud (CGT), François Labroille (FSU), Jérôme Martin (Act Up), Emmanuelle Mercier (APF) et Jérôme Tisserand (CIP-IdF), *Vacarme*, 31, <http://www.vacarme.org/article1264.html>, récupéré le 30 juillet 2008).

⁶¹⁴ "Aujourd'hui l'Opéra", dossier par M. Rostain et M.-N. Rice, *Recherches*, n° 42, janvier 1980.

⁶¹⁵ On peut en voir un indice dans l'abondante bibliographie qui lui est consacrée et qui s'accumule régulièrement. Sur le ce festival et son histoire, voir Baecque de, Loyer, 2007.

⁶¹⁶ On peut ainsi distinguer le festival d'Avignon, dont le Théâtre des idées invite, en 2011, des auteurs tels que Dominique Méda, Joy Sorman, Antonio Negri, Marcel Gauchet, Stéphane Hessel, Edgar Morin, et le festival d'Aix-en-Provence dont le partenaire intellectuel est le Cercle des économistes dont la dimension critique est nettement moins affirmée.

quasiment sans interruption, depuis le milieu des années 1970, j'assiste ainsi à la mobilisation de 1992, à celle de 2003 ainsi qu'à diverses formes de lutte, les autres années.

Dans ces différents espaces, les observations portent sur les assemblées générales, quand la présence du sociologue est autorisée, les manifestations, les occupations, les rencontres parfois informelles, etc. Ces observations sont complétées par une série d'entretiens. Certains, principalement pour la période 2002 – 2010, sont centrés sur la mobilisation. Je m'appuie aussi sur d'autres entretiens menés précédemment, ou en parallèle, portant soit sur les conditions de l'expérience professionnelle, soit sur la définition des politiques culturelles dans la mesure où ils permettent de comprendre les conditions de cette mobilisation ainsi que les prises de position des différents acteurs. Je cite ainsi rapidement un extrait d'entretien avec un conseiller de la DRAC d'Aquitaine, daté du 20 février 1991, afin de souligner l'ancienneté de l'inquiétude des membres du ministère de la Culture quant à la disparition du régime. En conséquence, 49 entretiens sont directement utilisés dans ce texte mais la recherche repose sur un plus grand nombre d'entre eux.

Cette recherche repose aussi sur l'utilisation d'une série d'archives personnelles fournies par des militants de Rouen, Lyon et Saint-Étienne, particulièrement utiles pour la période 1992 – 1997. La presse syndicale de la FNSAC (*Spectacle*, depuis 1974) et de ses syndicats les plus engagés dans cette mobilisation (SFA, *Plateaux*, depuis 1972 ; SNAM, *L'artiste musicien*, depuis 1991 auquel s'ajoute, après le départ du principal syndicat de musicien qui édite ce bulletin, depuis 2002, *SNAM Infos* ; SYNPTAC, *Coulisses*, depuis 1997) constitue, à double titre, une seconde source. Empiriquement elle informe d'actions, d'opérations effectuées. Politiquement, elle permet d'appréhender les prises de positions et les principes de jugement mis en œuvre. La presse quotidienne (*Le Monde*, *Libération*, *L'Humanité*, *Le Figaro*) et la presse culturelle (*Télérama*) et professionnelle (*La Scène*) constitue une autre source. Outre les prises de position et leurs principes de jugement inscrits dans un positionnement plus général liés à leur inscription dans les champs politiques et médiatiques, cette presse contribue à saisir, par le nombre évolutif d'articles, la constitution, l'apogée et le déclin d'une mobilisation, tout au moins de la réussite de sa médiatisation.

Dans ce travail documentaire, il faut souligner la place grandissante du Web et de ses différents outils, ne serait-ce que par la comparaison entre la mobilisation de 1996-1997 et celle de 2003. Au cours de cette dernière, certaines coordinations locales mettent en place des listes de diffusion sur lesquelles je suis inscrit (Lyon et Paris), et organisent un site mais seule la coordination parisienne dispose des ressources suffisantes pour, pendant plusieurs années, le "faire vivre" en y installant communiqués de presse, compte rendu d'activités, analyses critiques, conseils techniques d'usage du régime, etc.

Dans tous les cas, y compris dans celui des outils du Web au sujet desquels prolifèrent les discours sur leur supposée transparence, le chercheur est dépendant des processus antérieurs de sélection, le paradoxe étant que l'opacité est probablement plus importante dans le cas du Web que dans celui de la presse écrite quelle qu'elle soit. Dans le cas de cette dernière, on connaît le nom de certains des rédacteurs ou la composition des organes de direction ou de rédaction (que ce soit la direction syndicale ou la direction de la rédaction) qui orientent le contenu alors que dans le cas du Web (sites, listes de diffusion) l'anonymat prévaut. Néanmoins, ces outils informatiques constituent des indices sur la puissance relative des coordinations (la coordination parisienne manifestant, de ce point de vue, sa suprématie) ainsi que sur l'évolution de la mobilisation ; en fin de période étudiée, la coordination parisienne est la seule à maintenir une liste de diffusion mais celle-ci est animée par un nombre limité d'intervenant sur des thèmes radicalement éloignés de ceux qui ont permis la fondation de la coordination.

Dans la période ouverte par le protocole du 26 juin 2003 et la mobilisation des semaines suivantes, la coordination parisienne joue un rôle important, voire dirigeant, mais controversé dans son espace local mais aussi parmi l'ensemble des groupes mobilisés. Cette recherche ne porte pas directement sur cette dernière. Néanmoins il est apparu important de la prendre en compte. D'une part, sa présence est une rupture importante par rapport aux périodes précédentes. D'autre part, elle constitue une référence récurrente parmi les autres coordinations locales aussi bien pour ce qui concerne les actions définies que pour les cadres théoriques et politiques qu'elle valorise. Pour cela, je m'appuie sur une série de publications de jeunes chercheurs qui lui ont consacré une partie de leur travail (Duteil, 2004, 2006a, 2006b ; Langeard, 2008a, 2008b, 2009 ; Lechaux, 2005 ; Sinigaglia 2007a, 2007b, 2007c, 2008). J'utilise aussi les entretiens avec des membres de cette coordination, organisés aussi bien à Paris qu'à Avignon ainsi qu'une série d'observations ou des membres de cette dernière sont présents (principalement la coordination nationale de juin 2004 à Avignon et l'utilisation de l'école des Beaux-Arts d'Avignon au cours du festival 2004). Je m'appuie enfin sur l'ensemble de la production écrite de cette coordination ainsi que sur celle d'intellectuels, proches ou membres, regroupés autour de la revue *Multitudes* et partageant les thèses d'Antonio Négri, ayant milité dans le groupe des PAP.

Annexe 3. Le questionnaire de 2008

Dans l'analyse des mobilisations il existe "une béance inattendue : l'acteur de la mobilisation, l'individu dans l'action collective, le manifestant, selon le nom qu'on lui donne, reste fort peu connu" (Favre, Fillieule, Mayer, 1997, 3). De manière générale, dans cette recherche, comme dans d'autres, l'analyse des propriétés sociales des acteurs, de leurs valeurs, de leurs dispositions à l'engagement, des conditions et des raisons de leur désengagement concerne, le plus souvent, les cadres dirigeants des organisations et des mobilisations, pour lesquels l'entretien constitue aussi une des dimensions de leur activité de défense et d'élaboration d'une cause et cela d'autant plus que certains disposent d'un capital scolaire et politique important les conduisant à interroger le sociologue sur sa problématique, ses recherches antérieures, etc. L'entretien tend à exclure le participant de base et/ou celui qui ne se considère ni légitime, ni apte à prendre la parole, et qui, sollicité pour répondre à des questions, renvoie à une personne qu'il définit lui-même comme plus disposé et capable de répondre aux questions ; ce processus est d'autant plus présent que les procédures démocratiques mises en place, comme les assemblées générales, se révèlent discriminantes. C'est le cas des techniciens et, parmi les artistes, des musiciens. C'est pourquoi, il est apparu nécessaire de mettre en place une enquête par questionnaire sur la composition des groupes mobilisés.

Diverses contraintes, dont celle, essentielle, des rythmes des négociations et des mobilisations, ont conduit à la mise en place de ce travail au cours de l'automne 2008 alors que se profilent des négociations prévues pour le mois de décembre de la même année.

Dans cette perspective, la coordination lyonnaise organise une première AG, le 1^{er} octobre 2008, au sein de la Bourse du travail. Parmi une assistance très peu nombreuse et dont la composition est très biaisée⁶¹⁷, je distribue un questionnaire en vue de le tester.

L'AG suivante, rassemblant 300 personnes, organisée par la FNSAC, la coordination locale et AC !, dans une salle des Subsistances (structure artistique importante de Lyon) a lieu le 16 décembre. Elle vote l'occupation immédiate de la DRAC, immédiatement proche (il faut 2 minutes à pied), qui se limite, en réalité, pendant deux heures, à la concentration des occupants dans un des plateaux de ce bâtiment. Durant ce laps de temps, une délégation rencontre le Directeur régional, envoie un fax au ministère. Les occupants attendent l'arrivée d'une journaliste de FR3 et se dispersent ensuite. Ils répondent au questionnaire à ce moment là, avec un taux de retour très important (105 répondants sur 150 occupants environ).

La dernière AG a lieu le 23 décembre, jour de la négociation finale, à la Bourse du travail de Lyon. A la demande des organisateurs, je distribue le questionnaire, à la fin de l'AG et dans un couloir attendant, au moment où les participants sortent de la salle. Les présents sont moins nombreux mais avec un taux de retour encore important (29 répondants pour une cinquantaine de présents). Ce jour là, l'accord interprofessionnel sur l'assurance chômage ne modifie pas les dispositions concernant les annexes 8 et 10, ce qui conduit à une fin rapide de l'esquisse de mobilisation⁶¹⁸.

Ces conditions indiquent que les participants aux AG et à l'occupation, et à plus forte raison les répondants, font partie de fractions véritablement militantes, compte tenu d'une série de filtres. La conjoncture de décembre 2003 n'apparaît pas suffisamment dramatique, à de nombreux professionnels, pour les inciter à se mobiliser. Le 16 décembre, en distribuant

⁶¹⁷ Le responsable local de la FNSAC indique que sur les 17 présents, il y a 4 membres du SFA et 2 du SYNPTAC. Il souligne lui-même que la proportion n'a rien à voir avec la réalité.

⁶¹⁸ La convention générale est signée le 19 février 2009 et agréée le 30 mars 2009. Le même jour, les annexes 8 et 10, issues du protocole du 18 avril 2006, faisant lui-même suite à l'accord du 26 juin 2003, sont reconduites pour 2 ans.

principalement le questionnaire au cours de l'occupation, cela exclut les participants à l'AG qui, pour diverses raisons, ne participent pas à cette action. Enfin en se situant, au cœur des vacances de Noël, au sein de la Bourse du Travail, le seconde AG (23 décembre) mobilise les plus engagés.

Ces traits ainsi que le faible nombre de répondants, les écarts de date entre ce questionnaire et les enquêtes générales portant sur les comédiens (Menger, 1997a) les musiciens (Coulangeon, 2004a) ou les danseurs (Rannou, Roharik, 2006b) interdisent toute véritable comparaison.

On peut néanmoins rendre compte de certains propriétés de l'échantillon de 2008 en rendant compte de ce qui fait l'homogénéité comme l'hétérogénéité interne.

Sur les 134 répondants, 113 déclarent être intermittents (84,3 %) mais seuls 100 d'entre eux (74,6 %) bénéficient de prestations chômage au moment de l'enquête. Certains sont au RMI, d'autres sont des salariés de Pôle-emploi ou se déclarent étudiants ; cette hétérogénéité serait d'ailleurs accentuée si on prenait en compte certains non répondants, comme les membres des comités de chômeurs CGT qui participent à l'AG puis à l'occupation de la DRAC.

C'est une population masculine (60 %) et jeune (35,4 ans) avec des variations non significatives en fonction du sexe, de l'intermittence. C'est donc une population homogène de ce point de vue.

L'activité principale déclarée est essentiellement artistique (66, 49,3%) ; il y a 34 comédiens (25,4%), 25 musiciens (18,7%), 7 danseurs (5,2 %) et 49 techniciens (36,6 %) ainsi que 14 répondants qui déclarent des activités administratives (10,4 %). A la question concernant leur secteur principal d'activité, près de la moitié répond le théâtre (n = 63 ; 47 %) pour le quart dans la musique (n = 37 ; 27,6%), les autres secteurs étant alors résiduels : 5,2 % pour la danse (n = 7), 3,7 % pour le cinéma (n = 5), 3 % pour la télévision (n = 4).

Les répondants se partagent à égalité entre ceux qui déclarent avoir exercer un seul métier (n = 60 ; 44,8 %) et ceux qui déclarent plusieurs métiers ou activités exercées (n = 58 ; 43,8 %). La monoactivité est, assez classiquement, le fait des artistes à l'inverse des techniciens qui peuvent diversifier leurs activités.

L'ancienneté dans l'activité (mesurée par l'ancienneté de la première activité artistique rémunérée, quel que soit le montant, non demandé) est de 11 ans alors qu'elle est de 9,5 ans pour l'intermittence. L'ancienneté est plus réduite pour ceux qui sont indemnisés au moment de l'enquête (9 ans ; n=94) que pour les intermittents non indemnisés (14 ans) mais les différences ne sont pas significatives.

Quand on interroge les membres de l'échantillon sur l'année à partir de laquelle ils ont cotisé aux annexes 8 et 10, on constate une répartition inégale entre les "générations" mais qui permet de fonder une transmission minimale des expériences professionnelles et de lutte. En définissant comme borne approximative les années de crise, on voit ainsi que 15 % (n = 20) ont commencé à cotiser entre 1971 et 1991, 36,6 % (n = 49) entre 1992 et 2002 et 28,4 % (n = 38) entre 2003-2008. On peut relier ce trait au fait que 10 % (n = 13) déclarent avoir été membre de la CLYPS (coordination lyonnaise de la période 1991-1997) et 18,7 % (n = 25) sont capables de donner une signification juste de cet acronyme.

Les revenus mensuels globaux (salaires, prestations sociales et autres) des répondants⁶¹⁹ sont de 1 452,98 € avec des différences importantes et significatives entre ceux qui se

⁶¹⁹ Compte tenu de la population visée, du contexte du questionnaire et des difficultés régulièrement rencontrées dans les entretiens avec ces fractions, j'ai fait le choix de ne pas différencier ce qui relève du salaire, des prestations ou autres sources de revenus.

déclarent intermittents bénéficiant des indemnités (1 551,04 € ; n = 96), les intermittents non indemnisés (894,62 € ; n = 13) et les autres (1 326,24 € ; n = 17) qui rassemblent aussi bien quelques fonctionnaires titulaires que des titulaires du RMI ou des étudiants⁶²⁰.

Ces répondants ont un haut niveau de formation. 43 % a un niveau au moins égal ou supérieur à Bac + 3 et seulement 18,6 % (n = 25) ne répondent pas ou n'ont pas de diplôme.

De manière générale, les répondants déclarent peu de cachets. Interrogés sur le nombre d'heures déclarées au cours du dernier examen de leur situation, ils sont 23 % (n = 31) à avoir déclaré entre 507 et 520 heures, 21 % (n = 28) entre 525 et 607 heures, et 27 % (36) 620 heures et plus⁶²¹.

⁶²⁰ Test de Fisher : $F = 10,92$ - $p=0,001$

⁶²¹ 24,6 % de sans réponse (n = 33) et 4,5 % (n = 6) moins de 507 heures.

Annexe 4. Professions artistiques et emploi culturel

Tableau 18. Professions artistiques et culturelles de 1982 à 1999 dans les recensements

	1982	1982–1990	1990a	1990b	1990– 1999	1999
Professions du spectacle et de l'audiovisuel	63 800	+ 47,6 %	94 200	93 116	+ 37 %	127 501
Professions des arts plastiques et des métiers d'art	71 800	+ 24 %	89 000	101 070	+ 18 %	119 562
Professions littéraires	27 400	+ 69,3 %	46 400	45 996	+ 26 %	56 555
Professions de la conservation	14 200	- 17 %	11 800	32 116	- 19 %	25 881
Enseignements artistiques	16 600	+ 44 %	16 600	23 740	+ 43 %	33 932
Architectes				33 888	- 12 %	37 000
Professions culturelles	193 800	+ 36,9 %	265 300	329 926	+ 19 %	393 201

Chiffres 1982 et 1990a: *Les professions culturelles et les salariés des activités culturelles d'après le recensement de la population*, Ministère de la culture – DEP, Observatoire de l'emploi culturel, note n° 1. Population active ayant un emploi

Chiffres 1990b et 1999 : *L'emploi dans les professions culturelles d'après le recensement de 1999*, Ministère de la culture – DEPS, Notes de l'observatoire de l'emploi culture culturel (Série "Données de cadrage", 30), février 2004.

La référence au recensement permet d'établir des comparaisons pendant près de 20 ans. Mais cette comparaison trouve plusieurs limites : la difficulté de définir ce qu'est la profession principale dans le cas de multiactivité (c'est souvent le cas des professeurs d'enseignement artistique) ; dans la nomenclature des PCS les professions ne sont pas toutes isolées. Par ailleurs, la note n° 1 du DEP déclare ne considérer que les professionnels ayant un emploi alors que cette précision est inexistante dans la note n° 30 de février 2004.

Tableau 19. Emploi dans les professions culturelles et les secteurs culturels (1995-2005)

Emploi dans les professions culturelles				Emploi dans les secteurs culturels			
	1995	2005	1995-2005		1995	2005	1995-2005
Spectacle et audiovisuel	77 311	129 000	+ 66,85 %	Industries culturelles	224 883	241 000	+ 7,16 %
Arts plastiques et métiers d'art	115 275	152 000	+ 31,85 %	Spectacle vivant et activités artistiques	102 686	133 000	+ 29,52 %
Professions littéraires	59 991	58 000	- 3,31 %	Activités d'architecture	51 453	53 000	+ 3 %
Professions de la conservation	60 967	33 000	- 45,42 %	Conservation du patrimoine	44 909	33 000	- 26,51 %
Enseignements artistiques	33 927	48 000	+ 41,48 %				
Architectes	37 174	37 000	0 %				
Professions culturelles	384 645	457 000	+ 18,81 %	Secteurs culturels	423 931	460 000	+ 8,74 %

Enquêtes emplois de l'INSEE

Annexe 5. Jouer ou ne pas jouer en juillet 2003

14 raisons de jouer ou de ne pas jouer, je me tâte

A J- 6 d'Avignon

14 raisons de jouer

- 1- C'est un besoin impérieux, ce n'est pas un travail, mais une passion
- 2- La pièce que je joue évoque le thème, vivre courbé ? vivre à genoux, ? bu vivre debout ? C'est un peu le sujet du débat.
- 3- Le poète n'a pas le droit de grève. Est ce que les plantes se suicident ?
- 4- En ne jouant pas je me punis moi-même et je suicide mon existence.
- 5- Il y a Muguet qui vient le premier jour, elle vient pour nous, quelle déception cela serait pour elle !
- 6- Souvent la pièce raconte plus de choses qu'une poignée de comédiens expliquant leurs 507 H.
- 7- Cela ne sert à rien de ne pas jouer, ce gouvernement est en désamour avec ses artistes, il souhaite ardemment notre disparition. Nous ferions son jeu.
- 8- Jesse Owens a couru à Berlin en 1936, c'est Hitler qui a dû sortir pour ne pas lui remettre sa médaille d'or. Nous sommes à Raffarin ce que Jesse Owens était à Hitler.
- 9- Tu es plus militant en jouant qu'en te taisant.
- 10- Le Medef me rappelle mon père. A qui cela sert un métier qui ne rapporte pas ? disait il. Nous sommes une injure à la logique de marché, nous devrions mourir et disparaître. Jouer c'est affirmer sa vitalité.
- 11- Economiquement si nous ne jouons pas, nous tuons le théâtre de l'Unité. Tous les frais sont déjà payés, jouer c'est se donner une chance de rejouer ailleurs.
- 12- Pour moi Terezin, c'est vraiment une pièce- cri, un éloge de la vie, et j'admire ces gens qui dans le camp ont continué de jouer comme un défi aux nazis. Je jouerai dans la tourmente.
- 13- Humainement, être descendu en Avignon avec décor et bagages et ne pas affronter le public, c'est un coup à se déclencher un cancer, j'ai déjà mal à mon corps à cette idée.
- 14- J'ai décidé de ne rien décider, c'est la décision qui va me prendre.

14 raisons de ne pas jouer

- 1- Je ne veux pas faire partie des jaunes
- 2- Pendant l'occupation, les théâtres n'ont pas trop résisté, il n'y a pas de quoi être fiers.
- 3- C'est le moment où jamais de prouver que j'aurais été un résistant.
- 4- En étant IN et OFF réunis à ne pas jouer, nous fabriquerions l'événement du siècle. Avignon, ville morte ce serait un spectacle en soi.
- 5- Nous montrons qu 'avec notre précarité, nous sommes capables de jeter par terre non seulement la Ville d'Avignon, mais tout le Comtat Venaissin.
- 6- Tous les progrès de l'humanité ont toujours été arrachés par la violence, ce n'est pas en courbant l'échine que l'on avance.
- 7- Nous devons montrer l'exemple aux jeunes d'une résistance sans précédent à un gouvernement qui se prend pour le Front National.
- 8- Ne pas jouer, c'est se tuer, donc je serai enfin un héros de la résistance théâtrale des années 2003. Mort sur le Front, contre le Front.
- 9- Aujourd'hui, faire de l'art, c'est faire de l'image pour les médias, seule une mauvaise image pourra écorner le gouvernement. Là il va en prendre un sacré coup.
- 10- C'est beau de voir enfin le peuple des artistes bien droit, bien en colère. Nous sortons d'une léthargie de plus de 20 ans.
- 11- Ne pas jouer, c'est jouer. Le spectacle sera permanent. Le 14 juillet, nous attaquerons le palais des papes, pour en faire le lieu d'un forum permanent.
- 12- Il faut savoir faire reposer la machine. Arrêter Avignon, c'est faire une pause pour réfléchir.
- 13- La grève des acteurs de Prague avait provoqué la révolution de velours.
- 14- Etre artiste c'est faire des choses inattendues et pas évidentes.

Jacques Livchine. Théâtre de l'Unité - 2 juillet 2003

Annexe 6. Les principes fondant le statut du professionnel selon la CATS.

A la suite du forum organisé le 27 février 1995, la CATS résume ses propositions concernant le statut du professionnel

"L'ARTISTE ET LA SOCIÉTÉ"

10 PROPOSITIONS POUR UN NOUVEAU CONTRAT SOCIAL

PRINCIPES FONDAMENTAUX

1. LE RÔLE DE L'ART DANS LA SOCIÉTÉ EST FONDAMENTAL:

En tant que lien, trace, miroir et prospective pour le corps social.

En tant qu'activité humaine et créatrice favorisant l'épanouissement de l'individu

La société doit lui garantir cette place.

2. CHAQUE INDIVIDU A ACCÈS, DE PLEIN DROIT, À L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE:

En tant que public de toutes formes de représentations artistiques.

En tant que pratiquant de cette activité, quels que soient la nature et le niveau de son engagement

La société doit lui garantir ce droit.

3. TOUT ÊTRE HUMAIN QUI DESIRE CONSACRER SA VIE À L'ART DOIT POUVOIR EN VIVRE-

En tant que personne faisant profession de l'activité artistique,

La société doit lui garantir ce droit.

4. LE PROFESSIONNEL DE L'ART A DROIT À UN STATUT DANS LE CADRE D'UN CONTRAT SOCIAL

Incluant la reconnaissance de son utilité sociale et professionnelle.

Impliquant la garantie de la permanence du pain et de l'outil pour l'artiste.

Lui assurant un revenu spécifique, digne de sa fonction et garant de son activité

La société doit lui octroyer ce droit.

5. CE CONTRAT SOCIAL EST LE FERMENT DE NOUVEAUX MODES DE RAPPORTS SOCIAUX-

Prévoyant d'autres rapports de l'individu à l'activité humaine et au travail

déjà en germe dans le mode de vie et d'activité des professionnels du spectacle

La société doit donner le droit aux artistes d'étudier et de mettre en place sereinement ce contrat pour leur secteur d'activité.

UN STATUT DE PROFESSIONNEL DU SPECTACLE AUJOURD'HUI

1. LE PROFESSIONNEL DU SPECTACLE N'EST PAS UN CHÔMEUR.

Son activité artistique ne se limite pas à ses périodes d'emploi salarié. Entre deux contrats de travail, il continue d'exercer son activité professionnelle en dehors de tout lien de subordination à un employeur.

2. SES EMPLOYEURS NE LUI ASSURENT PAS, À L'OCCASION DE SES CONTRATS DE TRAVAIL DES REVENUS SUFFISANTS POUR SON EXISTENCE ET SON ACTIVITÉ

Ceci malgré la qualité, la quantité et la continuité de son activité professionnelle; et compte tenu de l'organisation et de l'économie des activités culturelles à l'heure actuelle.

3. SES PÉRIODES D'ACTIVITÉ HORS CONTRATS DE TRAVAIL DOIVENT FAIRE L'OBJET D'UN CONTRAT GLOBAL ET D'UN SALAIRE SPÉCIFIQUE.

Ce salaire spécifique émane d'un nouvel employeur général du secteur: le Fonds Intermédiaire administré par les partenaires concernés et les tutelles.

Ceci implique une définition:

- des critères d'accès, de durée et de maintien dans cette profession
- de la formation initiale et continue adaptée à la réalité de ces métiers
- d'un financement fondé sur une redynamisation des institutions et secteurs liés à l'activité culturelle

4. AFIN DE GARANTIR LE PRINCIPE DE L'INTERPROFESSIONNALITÉ, CE SALAIRE SPÉCIFIQUE EST ASSUJETTI À TOUTES LES COTISATIONS SOCIALES EN VIGUEUR.

Un professionnel ne remplissant plus les conditions de maintien dans la profession devient cette fois un travailleur privé d'emploi.

5. CE NOUVEAU CONTRAT DE TRAVAIL IMPLIQUE DES DROITS, DES RESPONSABILITÉS ET DES DEVOIRS

Un moratoire de deux années, une véritable concertation des catégories professionnelles du secteur et la prise en compte des réflexions des artistes sont nécessaires pour en définir les contours précis."

CATS, 30 mars 1995, in "Coups de pattes", n° 3, avril 1995

Annexe 7. Lettre de Pierre Ardit

" On sait que je ne supporte pas l'exploitation, le fait qu'on jette de plus en plus les gens comme de vieux kleenex quand ils ont fini de servir. Mais paradoxalement, je trouve qu'aujourd'hui, dans notre profession, on protège trop les gens. Il y a comme une sorte de sur-protection. Faire l'acteur est un métier d'artiste, de créateur, difficilement codifiable. On n'y est d'ailleurs jamais arrivé, et il faut donc accepter l'idée que c'est un métier qui comporte des risques et où d'une certaine manière la sécurité même peut devenir un ennemi. Que l'on ait accès à une formation est normal. Que l'on touche des droits sur l'utilisation de son travail enregistré et que l'on étende ces droits à tous les nouveaux supports l'est aussi. Mais que l'on soit parfois protégé au point d'être entretenu par la collectivité entre deux engagements ne me semble pas toujours légitime. Je l'admets volontiers pour ceux dont les salaires sont les plus bas, mais pas pour les autres.

Ce système, on le dit, permettrait à des spectacles sans grands moyens d'exister parce que, les acteurs étant alors payés par l'assurance-chômage, les productions auraient la possibilité d'économiser sur les salaires. Mais on ne peut pas obliger la collectivité à devenir productrice de théâtre ou de cinéma quand elle ne l'a pas demandé, on ne peut pas la mettre devant le fait accompli. La France n'a tout de même pas une culture en mauvais état. Elle est même un des pays au monde dont la culture est la plus florissante et la plus subventionnée. L'État a raison de protéger la création et il doit continuer à le faire.

L'essence même de la création, de la créativité c'est d'être, tant que faire se peut, en marge. C'est de se forger soi-même quelque chose qui sera son trésor le plus précieux. On ne peut pas demander aux autres de tout faire à votre place. Sinon on crée des générations de gens qui ne sont plus responsables de rien. C'est le mal d'aujourd'hui d'ailleurs, plus personne n'est responsable de rien. Il faut protéger, mais pas sur-protéger. Le système, qu'on le veuille ou non, porte en lui une perversion dangereuse qui, si l'on n'y prend garde, peut nous faire perdre de vue les fondements même de notre métier ". Pierre Ardit, *La Lettre de l'ADAMI*, n° 43, octobre – décembre 2001.

Annexe 8. Elections 2004 aux caisses de retraite complémentaire Agirc et Arrco d'Audiens (presse et spectacle)

		Audiens	IRPS										IRCPs		
			Total	Spectacle					Presse				Total	Spectacle	Presse
		Total général	Total IRPS	Total Spectacle	Capricas Ciné, audio	Capricas Artistes	Capricas Divers	Capricas Spec Vivant	Total Presse	ANEP	Crep	Gutenberg	Total IRCPs	CARCICAS	Cnc presse
Votes	Inscrits	512 121	413 528	255 913	95 712	83 189	22 645	54 367	157 615	96 171	27 373	34 071	98 593	39 738	58 855
	Votants	119 497	93 276	46 643	18 138	16 781	2 705	9 019	46 633	25 047	9 143	12 443	26 221	8 796	17 425
	Exprimés	118 024	92 217	46 098	17 917	16 639	2 649	8 893	46 119	24 773	9 071	12 275	25 807	8 590	17 217
	% Votants	23,3%	22,6%	18,2%	19,0%	20,2%	11,9%	16,6%	1	26,0%	33,4%	36,5%	1	22,1%	29,6%
Nbr de sièges	CGT	92	86	54	11	25	6	12	32	11	7	14	6	4	2
	SNJ-CFTC-FO	42	36	13	6		4	3	23	14	4	5	6	2	4
	CFDT	37	34	20	5	6	6	3	14	7	3	4	3	1	2
	SNTPCT	5	5	5	5				0				0		
	CGC	2	2	2		2			0				0		
	CFTC	1	1	1		1			0				0		
	FO	5	5	5		5			0				0		
	Total	184	169	100	27	39	16	18	69	32	14	23	15	7	8
	% CGT	50%	51%	54%	41%	64%	38%	67%	1	34%	50%	61%	40%	57%	25%
	% CFDT	20%	20%	20%	19%	15%	38%	17%	1	22%	21%	17%	20%	14%	25%

La CGT était représentée par des listes communes FILPAC-CGT, SNJ-CGT et FNSAC mais les électeurs votaient dans différents collèges

Annexe 9. Déclaration de la CIP-IdF (Cannes- 18 mai 2004)

Mardi 18 mai 2004, nous étions invités par Jean-Luc Godard à la conférence de presse qu'il donnait au Palais des festivals pour la présentation de son film "Notre musique". Voici le texte de notre intervention.

INTERMITTENCE ET PRÉCARITÉ

Notre tâche ici serait de vous faire voir en parlant. Une des tâches de la politique aujourd'hui serait de rendre visible ce qui est invisible. Ce pour quoi nous sommes à Cannes. Ce pour quoi nous avons besoin du cinéma. Lorsque nous avons rencontré Jean-Luc Godard, nous avons notamment parlé de « Six fois deux », série de films plus jamais montrée. D'autres nous avaient parlé de « Six fois deux », c'est-à-dire nous l'avaient montré ; nous pouvions parler de cette série alors que nous ne l'avions pas vue. Nous pouvons donc partir de là, afin de vous faire voir notre situation. Depuis onze mois, nous butons, patients et déterminés, contre des murs. Ces murs s'appellent MEDEF (mouvement des entreprises de France), CFDT (confédération française du travail). Industrie Culturelle, Emploi, État. Depuis juin 2003, nous avons dit intermittents et précaires, nous n'avons pas dit artistes et techniciens. Pourquoi : parce que nos pratiques (nous avons eu le temps d'y penser), ne peuvent pas se nommer selon ces clivages et ces catégories, parfois antagonistes. Nous sommes une coordination. Nous ne disons pas pour autant que l'art, les techniques, l'histoire et les histoires, ne sont pas des éléments nécessaires à la fabrication d'une œuvre. Nous sommes des précaires. Alors c'est quoi un précaire, ou plutôt ce serait quoi être précaire. A partir de quelles modalités de travail et/ou d'assignation se construit cette figure.

Etre précaire, c'est faire du télétravail la journée et répéter le soir un spectacle d'importance.

Etre précaire, c'est avoir trente-trois ans, être post-doctorant et travailler cinquante heures par semaine « au noir » pour la Ligue contre le Cancer.

Etre précaire, c'est être journaliste pigiste sans allocations chômage, et travailler pour la presse people ou féminine, ou pour des hebdomadaires télé.

Etre précaire, c'est être chômeur et jouer son propre rôle dans un documentaire pas payé.

Etre précaire, c'est être candidat ouvrier chez Toyota à Valenciennes, et passer un casting de motivation.

C'est être sans papiers, embauché « au noir » chez Bouygues (patron de TF1), ou nettoyer bénévolement les places polluées par l'Erika.

C'est le cadreur du cinéma porno en attente d'un vrai projet.

C'est être guichetière à la SNCF sept heures par jour avec une coupure de trois heures au milieu (on appelle cela annualisation du temps de travail).

C'est être étudiant chez Mac Do.

C'est être acteur payé six cents euros par mois dans et pour le festival in d'Avignon.

C'est être facteur (porteur de nouvelles) sous contrat à Bellac en Haute-Vienne.

C'est être chômeur saisonnier et faire un stage pour apprendre à rédiger un CV.

C'est être cinéaste sans avance sur recettes, malgré l'évidence du projet et de ce qui se construit.

C'est être ouvrier palestinien ou chinois et travailler à construire le mur de la séparation en Israël.

C'est être en CDD (contrat à durée déterminée) au Carlton ou dans le festival.

Etre précaire, c'est être hors compétition et victime de la concurrence (gestapo de l'esprit).

C'est s'appeler Zinelli et construire une œuvre pas à pas à l'ombre de l'Italie dans un hôpital psychiatrique.

La précarité est une politique d'assignation, une volonté de séparer et de contrôler.

Ainsi, si le cinéma fut et reste encore un pays supplémentaire, la précarité est un continent. Le temps de travail du précaire c'est la discontinuité. L'intermittence, c'est la discontinuité. Les intermittents ont des emplois précaires, et les précaires des emplois intermittents. Alors la discontinuité c'est quoi. La discontinuité du travail ce serait quoi. La discontinuité du travail, c'est avoir plusieurs patrons. C'est être souvent son propre employeur. C'est alterner périodes de travail et périodes chômées. C'est aussi une forme de servitude : être à la merci d'un coup de téléphone ; assujetti à des cooptations ; jeté et remplacé au pied levé ; c'est être mobile et répondre parfois à la demande, fut-elle dégueulasse. C'est devoir se loger dans le désir de l'autre afin de mériter son rôle. C'est servir et alimenter l'industrie culturelle.

C'est aussi savoir où on se trouve alors que l'on fait des choix difficiles et exigeants (choix politiques). C'est vouloir se tenir hors du cahier ; c'est tenir d'autres promesses.

L'intermittence c'était aussi une assurance de salaire garanti moyennant un temps de travail déclaré, s'assurer un revenu à partir de cette discontinuité du travail.

PRÉCARITÉ ET CINÉMA (CE POUR QUOI NOUS SOMMES AUSSI A CANNES ou LES MEILLEURS FILMS SONT CEUX QUE L'ON NE VOIT PAS)."

(Extrait – 1^{ère} page uniquement. Source. Tract CIP-IDF. Ecole des Beaux-Arts Avignon 2004)

